O *ESTILO ANTIGO* NA PRÁTICA MUSICAL RELIGIOSA PAULISTA E MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo Augusto Castagna

Tese apresentada ao Depto. de História da Faculdade de filosofia, letras e Ciências Humanas da USP, como exigência parcial para doutoramento, sob a orientação do Prof. Dr. *Arnaldo Daraya Contier*

- São Paulo, janeiro de 2000 -

SUMÁRIO DO SEGUNDO VOLUME

3. O *ESTILO ANTIGO* NOS ACERVOS PAULISTAS E MINEIROS

3.1. Advento e Quaresma

3.1.1. Simbolismo

O Advento e a Quaresma são os dois tempos do ano litúrgico, em cujas cerimônias religiosas estão normalmente ausentes expressões de alegria e júbilo observadas em outros tempos. No livro *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios* (Cádiz, 1758), Antônio Lobera y Abio expõe, em forma de diálogos, alguns aspectos simbólicos referentes ao Advento:[1]

> "Curioso. *Por que, no Tempo do Advento, toca-se o órgão em alguns domingos e em outros não, e por que, nesse Tempo, canta nossa Madre Igreja os menores cantares de alegria e não os maiores?*
> Vigário. *A Igreja canta os menores cantares de alegria, como o* Gloria Patri *e o* Alleluia, *e não os maiores, como são o* Gloria in excelsis Deo, *o* Te Deum laudamus *e o* Ite Missa est, *porque não temos presente a majestade que esperamos; e, como nos falta todo nosso bem e esperamos sua vinda, o chamamos com tristeza e gozo, com suspiros e alegrias, como manifestam os Intróitos das Missas, que são já de tristeza, já de alegria.*
> Curioso. *Por que nos domingos do Advento não se diz o* Gloria*?*
> Vigário. *Porque o* Gloria *é o cântico que primeiro se cantou a Cristo Senhor Nosso recém nascido, e o Advento é Tempo de clamores, suspiros e desejos de que venha o Senhor; por isso, a Igreja canta em seus domingos:* Ad te levavi animam meam, *etc.* Populus Sion, ecce Dominus veniet ad salvandas gentes, *etc.* Rorate cæli desuper, et nubes pluant Justum, *etc. No terceiro domingo, que é* Gaudete in Domino, *toca-se o órgão, porque a Igreja nossa Madre nos exorta à alegria e júbilo, pois já está se aproximando nosso bem.*"

---

[1] "Curioso. *¿Por qué, en el tiempo del Adviento, en unas dominicas se tañe el órgano y en otras no, y por qué en este tiempo canta nuestra Madre la Iglesia los menores cantares de alegria, y los mayores no?* Vicario. *Porque el cantar la Iglesia los menores cantares de alegría, como el* Gloria Patri, *la* Alleluia, *y no los mayores, como son* Gloria in excelsis Deo, Te Deum laudamus *e* Ite Missa est, *es porque no tenemos presente la Majestad que esperamos; y como nos falta todo nuestro bien, y esperamos su venida, le llamamos con tristeza y gozo, con suspiros y alegrias, como lo manifiestan los introitos de las misas, que son, ya de tristeza, ya de alegría.* Curioso. *Por qué en las dominicas de Adviento no se dice* Gloria*?* Vicario. *Porque el* Gloria *es el cántico primero que se cantó a Cristo Señor nuestro recién nacido, y el Adviento es tiempo de clamores, suspiros y deseos de que viniera el Señor; por eso canta la Iglesia en sus dominicas:* Ad te levavi animam meam, *etc.* Populus Sion, ecce Dominus veniet ad salvandas gentes, *etc.* Rorate cæli desuper, et nubes pluant Justum, *etc. En la tercera dominica, que es* Gaudete in Domino, *se tañe el órgano, porque la Iglesia nuestra Madre nos exhorta a la alegría y júbilo, pues está ya cerca nuestro bien.*" Cf.: LOBERA Y ABIO, D. Antonio. **El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios** [...]. Nueva edición, Madrid: Librería Católica de Gregório del Amo, 1898. Tratado primero, Cap. 30, p. 128.

Lobera y Abio não é tão rico em detalhes em relação à Quaresma, mas, quanto ao primeiro domingo da Paixão (ou quinto domingo da Quaresma), o autor informa, na voz do *Vigário*: "*Sabe,* Curioso, *que neste dia se cobrem os altares em nossa Madre Igreja, porque a partir desse dia começa mais expressa e exteriormente a manifestar-se as mais vivas demonstrações de dor, a sentir todas as penas e circunstâncias que intervieram na Paixão de Cristo Senhor Nosso, seu mais amado Esposo* [...]."[2]

A Quaresma, além de simbolizar os quarenta dias de retiro e jejum de Jesus no deserto, é também um período penitencial, destinado a simbolizar os sofrimentos de Cristo, que culminaram em sua flagelação e crucificação, esta, celebrada na Sexta-feira Santa. Por isso, nas Missas dos domingos da Quaresma (como também do Advento), não se canta o *Gloria in excelsis Deo*, cântico de júbilo, impróprio para esses tempos. As únicas exceções, na Quaresma, mais especificamente na segunda semana da Paixão, são a Missa Comemorativa da Ceia do Senhor de Quinta-feira Santa e a Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo, quando se encerra o período penitencial.

Além do simbolismo litúrgico, a Igreja procurou imprimir normas de comportamento para que se observasse o caráter da Quaresma. As Constituições do Arcebispado da Bahia (1707), por exemplo, obrigavam à comunhão as pessoas que iriam navegar nesse período (livro I, título 31, § 113),[3] proibiam a citação de clérigos em processos (livro 4, título 14, § 677)[4] e restringiam o consumo de carne (livro 2, título 19, § 408):[5]

> "*É proibido por direito canônico comer carne em todos os dias da Quaresma, que começam de Quarta-feira de Cinza até Sábado véspera da Páscoa, e em todas as sextas-feiras e sábados de cada semana. Também é proibido comê-la na segunda-feira, terça e quarta das ladainhas de maio, em as quatro Têmporas do ano e em todos os mais dias em que há obrigação de jejuar, por ser da essência do jejum a abstinência da carne.*"

[2] "*Sabe,* Curioso, *que en este día se cubren los altares en nuestra Madre la Iglesia, porque desde este dia en adelante comienza más expresa y exteriormente á manifestar las más vivas demostraciones de dolor, á sentir todas las penas y circunstancias que intervinieron en la Pasión de Cristo Señor nuestro, su más amado Esposo;* [...]" Cf.: Idem. Ibidem. Tratado primero, Cap. 30, p. 132

[3] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. p. 51.

[4] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia... p. 250.

[5] Idem. Ibidem. p. 161-162.

3.1.2. Estrutura

O ano litúrgico foi dividido em vários períodos, para orientar o caráter das celebrações religiosas, mantendo, nessa divisão, algumas heranças judaicas e romanas pré-cristãs. A fórmula fixada no século XVI e adotada no rito tridentino prevê, para o período de doze meses, dois grandes ciclos (do Natal e da Páscoa), alguns deles subdivididos em períodos menores, nos quais distinguem-se semanas e dias.[6]

O Ciclo do Natal celebra o mistério da encarnação e corresponde, aproximadamente, ao inverno do Hemisfério Norte, sendo calculados os seus tempos em relação ao dia da semana em que figura o Natal (25 de dezembro). O Tempo do Advento (*Tempus Adventus*), por exemplo, inicia-se no quarto domingo anterior ao Natal e sua última semana nem sempre é completa, enquanto o Tempo depois da Epifania (*Tempus post Epiphania*) possui uma semana incompleta (por iniciar-se no dia 14 de janeiro) e cinco semanas completas (toda semana começa no domingo e termina no sábado). A estrutura do Ciclo do Natal, de acordo com os livros litúrgicos tridentinos pode ser esquematizada no quadro 56.[7]

Quadro 56. Estrutura do Ciclo do Natal.

Tempos	Subdivisão	Semanas	Início	Final
do Advento		**1ª**	**1º Domingo**	**Sábado**
		2ª	**2º Domingo**	**Sábado**
		3ª	**3º Domingo**	**Sábado**
		4ª	**4º Domingo**	**Vigília do Natal (24 dez.)**
do Natal	**Natividade**		**Natal (25 dez.)**	**Circuncisão (1º jan.)**
	Depois da Natividade		**SS. Nome de Jesus (2 jan.)**	**São Telésforo (5 jan.)**
	Epifania		**Epifania (6 jan.)**	**Batismo de N. S. (13 jan.)**
depois da Epifania			**14 jan.**	**Sábado**
		1ª	**1º Domingo**	**Sábado**
		2ª	**2º Domingo**	**Sábado**
		3ª	**3º Domingo**	**Sábado**
		4ª	**4º Domingo**	**Sábado**
		5ª	**5º Domingo**	**Sábado**

O Ciclo da Páscoa celebra o mistério da redenção e corresponde ao período mais longo do ano litúrgico, dividindo-se em quatro tempos: seus dias e semanas são calcula-

[6] Certos dias do calendário litúrgico são calculados pela posição do Sol (ou da Terra em relação ao Sol), como o Natal, a Epifania e as comemorações dos santos, enquanto outros pela posição da Lua, como a Páscoa, adequando-se, a essas datas, o cálculo da posição das semanas anteriores e posteriores.

[7] Cf., por exemplo: MISSALE Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII et Urbani VIII. Auctoritate recognitum, et novis missis ex Indulto Apostolico Hucusque concessis auctum. Mechliniæ: H. Dessain, 1873. LV, 546, clxxviij, 2 p.

dos em relação à posição da Páscoa no calendário, esta correspondente ao "*primeiro domingo depois da primeira lua cheia que segue ao equinócio da primavera* [no Hemisfério Norte]".[8] Originada em função da crucifixão de Jesus na véspera da Páscoa judaica, a Páscoa romana foi instituída pelo Concílio de Nicéia (325), no "*domingo que segue o décimo quarto dia da lua que chega à tal idade* [o equinócio da primavera] *a 21 de março ou imediatamente depois*",[9] para simbolizar o evento máximo do calendário litúrgico, ou seja, a ressurreição de Jesus.

O Tempo da Quaresma (*Tempus Quadragesimæ*)[10] surgiu, entre os séculos IV e VI, como o jejum de quarenta dias preparatório da Páscoa, sem contar os domingos (não se jejuava aos domingos), inspirado nos quarenta dias em que Jesus permaneceu no deserto (Mateus, 4, 2; Marcos, 1, 13; Lucas, 4, 2). Totalizando, portanto, quarenta e seis dias (ou seis semanas e quatro dias) e situada entre o Tempo da Septuagésima e o Tempo Pascal, a Quaresma possui a estrutura mais complexa de todo o ano litúrgico: subdivide-se em duas partes, a segunda das quais conhecida como Tempo da Paixão (*Tempus Passionis*), com duas semanas: a segunda delas corresponde, quase inteiramente, à Semana Santa. Por isso, as semanas da Quaresma são, normalmente, numeradas dentro de sua subdivisão, da primeira à quarta na primeira parte e da primeira à segunda nas semanas da Paixão.

A dificuldade na referência às semanas da Quaresma é a não existência de um nome específico para o período anterior ao Tempo da Paixão, acarretando, muitas vezes, a necessidade da utilização de expressões em si incorretas, como "Quaresma antes da Semana Santa", ou "Quaresma e Semana Santa", pois, em verdade, a Paixão e os dias da Semana Santa anteriores ao Domingo de Páscoa são, efetivamente, integrantes da Quaresma. A estrutura do Ciclo da Páscoa pode ser apreciada no quadro 57, estando reforçado o campo no qual se encontra a Semana Santa.

---

[8] RÖWER, Basílio. **Diccionario liturgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis**. Petrópolis: Typographia das "Vozes", 1928. p. 137.
[9] LE GOFF, Jacques. História e memória. 4 ed, Campinas: UNICAMP, 1966. p. 488.
[10] Do latim "*dies quadragesima*" (dia quadragésimo). Cf.: RÖWER, Basílio. Op. cit. p. 151.

Quadro 57. Estrutura do Ciclo da Páscoa.

Tempo	Subdivisão	Semanas	Início	Final
da Septuagésima		**1ª**	**Domingo da Septuagésima**	**Sábado**
		2ª	**Domingo da Sexagésima**	**Sábado**
		3ª	**Domingo da Qüinquagésima**	**3ª Feira antes de Cinzas** [Carnaval]
da Quaresma	[**1ª parte**]		**4ª Feira de Cinzas**	**Sábado após Cinzas**
		1ª	**1ª Domingo**	**Sábado**
		2ª	**2ª Domingo**	**Sábado**
		3ª	**3ª Domingo**	**Sábado**
		4ª	**4ª Domingo**	**Sábado**
	[**2ª parte**]: **Tempo da Paixão**	**1ª**	**1ª Domingo**	**Sábado**
		2ª	**2ª Domingo**	**Sábado Santo**
Pascal	**Semana da Páscoa**		**Domingo de Páscoa**	**Sábado de Pascoela**
	Semanas após a Páscoa	**1ª**	**1º Domingo (Albis)**	**Sábado**
		2ª	**2º Domingo**	**Sábado**
		3ª	**3º Domingo**	**Sábado**
		4ª	**4º Domingo**	**Sábado**
		5ª	**5º Domingo**	**4ª Feira: Vigília da Ascensão**
	Ascensão		**Ascensão (5ª feira)**	**Sábado**
	Depois da Ascensão		**1º Domingo**	**Sábado: Vigília do Pentecostes**
	Pentecostes		**Domingo**	**Sábado**
Depois do Pentecostes		**1ª - 24ª**	**1º Domingo (SS. Trindade)**	**Sábado da 24ª Semana**

A Semana Santa (*Hebdomada Sancta* ou *Majoris Hebdomadæ*) não é um período previsto como tal por essa classificação, resultando do significado das celebrações que antecedem a Páscoa e sendo uma semana irregular, pelo fato de possuir dois domingos. De acordo com Antônio Coelho: "*Páscoa é a principal Festa do ano, a Solenidade das Solenidades, e por isso se celebra com toda a magnificência*".[11] Por essa razão, a semana que prepara sua chegada, ou seja, a Segunda Semana da Paixão, revestiu-se também de grande solenidade, tornando-se o período mais festivo de todo o ano litúrgico. A Semana Santa, portanto, é o período de oito dias que inclui a Segunda Semana da Paixão (última semana do Tempo da Quaresma) e o Domingo de Páscoa (*Dominica Paschæ* ou *Dominica Ressurrectionis*), dia em que se inicia o Tempo da Páscoa.

O primeiro domingo da Semana Santa (segundo domingo da Paixão) também é conhecido como Domingo de Ramos ou de Palmas (*Dominica Palmarum*), devido às três cerimônias características desse dia, anexas à Missa: a Bênção dos Ramos, a Distri-

---

[11] COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3. ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. v. 1, p. 800.

buição dos Ramos e a Procissão dos Ramos. Os três dias que antecedem o Domingo de Páscoa - o Tríduo Pascal - nos quais são celebrados, respectivamente, a Santa Ceia (*Feria Quinta in Cœna Domini*), os sofrimentos e a morte (ou paixão) de Jesus (*Feria Sexta in Parasceve*) e o Sábado Santo (*Sabbato Sancto*) - último dia da Quaresma e, consequentemente, o final do período penitencial - possuem especial solenidade, preparatória para a chegada da Páscoa. O Domingo de Páscoa celebra a ressurreição de Jesus e, por esse motivo, também é denominado Domingo da Ressurreição (*Dominica Ressurrectionis*) (quadro 58).

Quadro 58. Estrutura da Semana Santa.

<table>
<tr><td rowspan="8">Semana Santa</td><td rowspan="7">2ª Semana da Paixão do
Tempo da Quaresma</td><td>Domingo</td><td>Domingo de Ramos</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Férias</td><td>2ª Feira Santa</td></tr>
<tr><td>3ª Feira Santa</td></tr>
<tr><td>4ª Feira Santa</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Tríduo Pascal</td><td>5ª Feira Santa</td></tr>
<tr><td>6ª Feira Santa</td></tr>
<tr><td>Sábado Santo (ou de Aleluia)</td></tr>
<tr><td>Tempo Pascal</td><td>Semana da Páscoa</td><td>Domingo de Páscoa (Ressurreição)</td></tr>
</table>

As festas celebradas no rito tridentino foram classificadas, de acordo com seu grau de solenidade (ou dignidade), em *duples*, *semiduples* e *simples*. Nas festas *duples* e *semiduples*, as Antífonas são cantadas antes e depois dos respectivos salmos, enquanto nas *simples* as Antífonas são cantadas somente antes de seus salmos. Festas *duples* e *semiduples* podem ser, ainda, de primeira ou de segunda classe.

Os dias da semana nos quais não se celebram festas são *férias*, sendo as cerimônias de tais ocasiões denominadas *feriais*. As *férias* mais importantes são *maiores*, dividindo-se estas em *privilegiadas* e *não privilegiadas*. As dignidades das festas que interessam a este trabalho, celebradas no Advento, Quaresma e Domingo da Ressurreição, podem ser verificadas no quadro 59.

Quadro 59. Dignidades das festas do Advento, Quaresma e Domingo da Ressurreição.

Festas	Dignidades
Quatro Domingos do Advento	*Semiduples de segunda classe*
Férias do Advento	*Férias maiores não privilegiadas*
Quarta-feira de Cinzas	*Semiduples de segunda classe*
Quatro Domingos da Quaresma	*Semiduples de primeira classe*
Férias da Quaresma	*Férias maiores não privilegiadas*
Primeiro Domingo da Paixão	*Semiduples de primeira classe*
Férias da primeira semana da Paixão	*Férias maiores não privilegiadas*
Domingo de Ramos	*Semiduples de primeira classe*
Segunda-feira Santa	*Féria maior privilegiada*
Terça-feira Santa	*Féria maior privilegiada*
Quarta-feira Santa	*Féria maior privilegiada*
Quinta-feira Santa	*Duples de primeira classe*
Sexta-feira Santa	*Duples de primeira classe*
Sábado Santo	*Duples de primeira classe*
Domingo da Ressurreição	*Duples de primeira classe*

A Semana Santa, portanto, contém as cerimônias mais solenes da Quaresma. Embora a Segunda, Terça e Quarta-feira Santa sejam classificadas apenas como *férias maiores privilegiadas*, sua dignidade é, ainda assim, maior que a das *férias* das cinco primeiras semanas da Quaresma. As celebrações mais solenes da Semana Santa estão no Domingo de Ramos (*semiduples de primeira classe*), no Tríduo Pascal e no Domingo da Ressurreição (ambos *duples de primeira classe*).

Por essa razão, a maioria das composições brasileiras conhecidas para a Semana Santa, como veremos adiante, concentra-se no Domingo de Ramos, no Tríduo Pascal e no Domingo da Ressurreição. Por outro lado, nos manuscritos portugueses com música para todos os dias da Semana Santa, como no *Officium Majoris hebdomadæ* (1735)[12] e no *Officium hebdomadæ sanctæ* (1736),[13] da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (com música de vários autores italianos e ibéricos dos séculos XVI e XVII), é nítida a maior simplicidade contrapontística das Missas para a Segunda, Terça e Quarta-feira Santa. Existiu nesse tipo de música uma certa correspondência entre a solenidade da festa e o grau de elaboração das composições polifônicas a elas destinadas.

[12] ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa**: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. Livro de música manuscrita n. 6, p. 17-21.
[13] Idem. Ibidem. Livro de música manuscrita n. 9 e 10, p. 23-33.

3.1.3. Missas do Advento e Quaresma

O Advento e, principalmente, a Quaresma, foram as ocasiões mais propícias para o emprego de Missas em *estilo antigo*, entre os séculos XVII e XIX. Joaquín Pena e Higino Anglés informam que: "[...] *no* [século] *XVIII, inclusive na Espanha, os compositores adotaram como prática geral a Missa instrumental, se bem que continuaram escrevendo para vozes solísticas em 'estilo antigo', conhecida também com o nome de* Missa canonica *e mesmo* Missa quadragesimalis."[14] Essa *Missa quadragesimalis* (Missa da Quaresma), nada mais é que uma Missa escrita em *estilo antigo*, obviamente com as unidades funcionais específicas do Tempo da Quaresma.

No Advento e na Quaresma, especialmente na Semana Santa, as Missas tridentinas possuem algumas particularidades não observadas em outros tempos, apesar de manterem a estrutura básica de todas as Missas, como veremos adiante. O único dia de toda a Quaresma que não possui uma Missa regular é a Sexta-feira Santa, devido à celebração da morte de Jesus Cristo: como não existe consagração da hóstia nesse dia, celebra-se apenas uma parte da Missa dos Catecúmenos, mais especificamente, uma parte da Catequese, a terceira seção da primeira parte da Missa.

Dois tipos de textos são utilizados nas Missas: os fixos, cujo conjunto é denominado Ordinário, e os variáveis, cujo conjunto é conhecido como Próprio. Dependendo do caráter da celebração, alguns textos do Ordinário, embora invariáveis, estão ausentes em certas Missas, como é o caso do *Gloria* e do *Credo*. Os textos do Próprio, além de serem diferentes de um dia para outro, possuem uma presença ainda mais irregular e, por isso, é necessário estudar sua ocorrência na Quaresma. A estrutura teórica das Missas tridentinas (incluindo os textos específicos da Semana Santa), que pode ser dividida em partes, seções e unidades funcionais,[15] está representada no quadro 60 (os textos fixos estão em itálico).

---

[14] "*en el XVIII, incluso en España, los compositores adoptaron como práctica general la Misa instrumental, si bien continuaron escribiendo para voces solas en 'estilo antiguo', conocida también con el nombre de* Missa canonica *e incluso* Missa quadragesimalis." Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 1539.

[15] Esta divisão foi baseada em: COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3. ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. 2 v.

Quadro 60. Estrutura das Missas tridentinas da Semana Santa.

Parte	Seção	Unidades Funcionais
Primeira parte ou Missa dos Catecúmenos (Liturgia da Palavra)	**Entrada**	Intróito
		Versículo / Doxologia
		Kyrie
		Gloria in excelsis
	Oração	Preparação da Oração
		Orações
	Catequese	Lição (Epístola ou Leitura)
		Gradual
		Aleluia ou Versículo
		Orações
		Lição
		Tracto
		Canto da Paixão
		Resposta
		Seqüência
		Munda cor meum (Oração preparatória do Evangelho)
		Evangelho
		Credo in unum Deum
Segunda parte ou Missa dos Fiéis (Liturgia eucarística)	**Ofertório**	Ofertório
		Secretas
		Oração
	Cânon	Prefácio
		Sanctus
		Benedictus Dominus Deus
		Agnus Dei
		Communicantes, et noctem sacratissimam (Oração)
		Hanc igitur oblationem (Oração)
	Comunhão	Communio
		Postcommunios
	Conclusão	Versículo
		Ite, Missa est
		Orações

Nem todas as unidades funcionais das Missas da Quaresma (ou de outros tempos litúrgicos) recebiam música polifônica. Os manuscritos brasileiros normalmente apresentam composições dessa espécie para quatorze unidades da Missa quaresmal - seis do Ordinário (textos fixos) e seis do Próprio (textos variáveis) - como podemos observar no quadro 61, legando-se aos demais textos o cantochão ou simplesmente a leitura, sem canto.

Quadro 61. Ordinário e Próprio das Missas tridentinas da Semana Santa.

Ordinário	Próprio
	Intróito
Kyrie	
Gloria	
	Gradual
	Aleluia
	Tracto
	Canto da Paixão
	Seqüência
Credo	
	Ofertório
Sanctus	
Benedictus	
Agnus Dei	
	Comúnio

É necessário acrescentar, ainda, que o *Gloria* está presente apenas em duas Missas da Quaresma, mais especificamente da Semana Santa (Quinta-feira e Sábado Santo), e que o Canto das Paixões ocorre somente nas Missas de Domingo de Ramos, Terça-feira e Quarta-feira Santa, e na Missa dos Catecúmenos (ou Missa dos Pré-Santificados) de Sexta-feira Santa.

Em todo o período da Quaresma anterior à Semana Santa, a única Missa à qual está anexada uma cerimônia preparatória é a Missa da Quarta-feira de Cinzas (*Feria Quarta Cinerum*), o primeiro dia desse Tempo. Nessa ocasião, a Missa é precedida pela Bênção das Cinzas, na qual ocorre a imposição das cinzas bentas aos fiéis, enquanto são cantadas as Antífonas e o Responsório (com o Versículo do Salmo 78). É comum, no Brasil (séculos XVIII e XIX), a polifonia somente para as duas primeiras Antífonas da Bênção e para o *Gloria Patri*. As unidades normalmente encontradas em acervos brasileiros,[16] com música polifônica para a Bênção e para a Missa, encontram-se abaixo sublinhadas:[17]

Bênção das Cinzas

- *Exaudi nos, Domine* [1ª Antífona, pelo coro]
- *Immutemur habitu* [2ª Antífona, pelo coro]
- *Inter vestibulum* [3ª Antífona, pelo coro]
- *Emendemus in melius* [Responsório] / *Adjuva nos, Deus* [Versículo do Salmo 78, pelo coro]
- *Gloria Patri... / Sicut erat...* [pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo.* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Concede nobis, Domine* [Oração, pelo Sacerdote]

[16] Todas as referências genéricas ao conteúdo de acervos brasileiros serão realizadas com base nos catálogos relacionados no item 1.5.1.
[17] Cf.: ROSÁRIO, Domingos do. **Theatro ecclesiastico, e manual de missas offerecido á Virgem Santissima, Senhora Nossa** [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1786. v. 2, p. 80-89.

Missa

- *Misereris omnium, Domine* [Introito, pelo coro]
- *Kyrie* [pelo coro]
- *Præsta, Domine, fidelibus tuis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Lectio Joelis Prophetæ. Hæc Dicit Dominus* [Lição, pelo Subdiácono]
- *Miserere mei, Deus* [Gradual]
- *Domine, non secundum peccata nostra* [Tracto, pelo coro]
- *Sequentia... Matthæum. In illo tempore: Dixit Jesus... Cum jejunatis* [Evangelho, pelo Diácono]
- *Credo* [pelo coro]
- *Exaltabo te, Domine* [Ofertório, pelo coro]
- *Fac nos, quæsumus, Domine* [Secreta, pelo Sacerdote]
- *Vere dignum et justum est* [Prefácio da Quaresma, pelo Sacerdote]
- *Sanctus* [pelo coro]
- *Benedictus* [pelo coro]
- *Agnus Dei* [pelo coro]
- *Qui meditabitur in lege Domini* [Comúnio, pelo coro]
- *Percepta nobis, Domine* [Pos-comúnio, pelo coro]

As únicas obras específicas para a Quarta-feira de Cinzas em *estilo antigo* foram encontradas nos grupos ACMSP P 048 (cinco conjuntos) e ACMSP P 116 (um conjunto), contendo apenas a primeira e a segunda Antífonas da Bênção, o *Kyrie*, o *Credo*, o Versículo *Adjuva nos* do Tracto e o Ofertório da Missa, todas em *estilo antigo* “tardio” (quadro 62). O Ordinário dessa Missa, de acordo com informações nas cópias de ACMSP P 048, também foi destinado às Missas dominicais do Advento e da Quaresma, existindo dois outros conjuntos manuscritos com música polifônica em *estilo antigo* para esse tipo de unidade, destinado pelo menos aos domingos da Quaresma: o primeiro é uma versão a oito vozes de André da Silva Gomes, em [076] ACMSP P 119 (C), do mesmo *Kyrie* e *Credo* de [075] ACMSP P 048 (A) e [075] ACMSP P 116 (C), enquanto o segundo é um fragmento de uma Missa a quatro vozes (contendo apenas *Kyrie* e *Credo*) em [074] TA-AAC [MSP (Y)][18] (quadro 63). Afora essas composições, foram repertoriadas Missas específicas para o Domingo de Ramos, que serão estudadas no item 3.2.3.6.

---

[18] [074] TA-AAC [MSP (Y) C-Un] - Sem indicação de copista, [Portugal?, final do século XVII ou início do século XVIII]: partes de SATB.

Quadro 62. Unidades funcionais da Bênção e Missa de Quarta-feira de Cinzas em ACMSP P 048 e ACMSP P 116.

Unidades funcionais	ACMSP P 048 ACMSP P 116
Bênção das Cinzas	
Primeira Antífona	[**039**] - *Exaudi nos, Domine*
Segunda Antífona	[**055**] - *Immutemur habitu*
Versículo do Salmo 78	[**001**] - *Adjuva nos, Deus*
Missa	
Kyrie	[**075**] - *Kyrie*
Credo	[**075**] - *Credo*
Ofertório	[**172**] - *Exaltabo Te, Domine*
Sanctus	[**075**] - *Sanctus*
Benedictus	[**075**] - *Benedictus*
Agnus Dei	[**075**] - *Agnus Dei*

Quadro 63. Ordinário em *estilo antigo* das Missas do Advento e Quaresma repertoriadas.

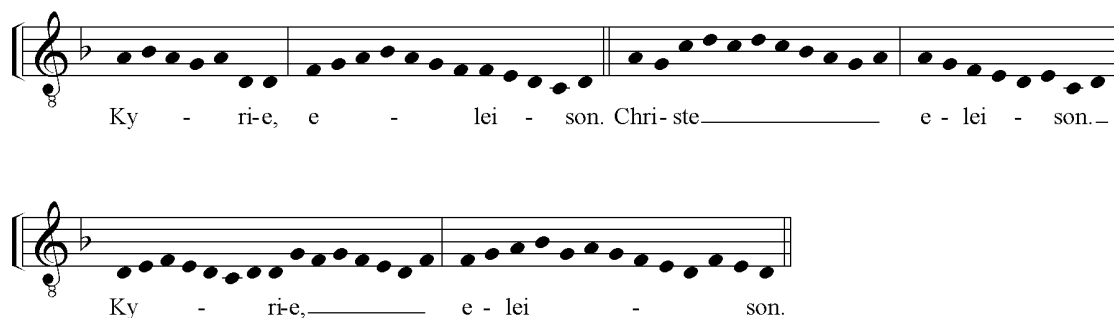
Unidades funcionais	ACMSP P 048 ACMSP P 116	ACMSP P 119	TA-AAC [MSP]
Kyrie	[**075**]	[**076**]	[**074**]
Credo	[**075**]	[**076**]	[**074**]
Sanctus	[**075**]	-	-
Benedictus	[**075**]	-	-
Agnus Dei	[**075**]	-	-

O Ordinário da Missa de [076] ACMSP P 119 (C) utiliza o mesmo *estilo antigo* "tardio" de [075] ACMSP P 048 (A) e ACMSP P 116 (C), porém em uma versão a oito vozes, enquanto [074] TA-AAC [MSP (Y)], apesar de classificada entre as composições em *estilo antigo* "simples", possui uma elaborada textura imitativa.

A Missa de [074] TA-AAC [MSP (Y)] encontra-se justamente nas folhas mais danificadas do Manuscrito de Piranga (as últimas do documento), sendo possível observar apenas as vozes ST do *Kyrie* e AB do fragmento do *Credo* que se inicia com *Genitum non factum*. A obra alterna cantochão e uma polifonia fortemente imitativa, com *cantus firmus* e motivos de imitação baseados nesse mesmo cantochão, cujas melodias correspondem às utilizadas nos Graduais vaticanos com os títulos *Kyrie Orbis factor B* (modo I ou dórico), atribuído ao século X, e *Credo I* (modo IV ou hipofrígio), atribuído ao século XI.[19] Essas melodias, entretanto, constam no *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário, com a indicação "*In Dominicis, et festis semiduplicibus*" (para os do-

[19] GRADUALE Triplex. Paris / Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes / Desclée, 1979. p. 748 (*Kyrie*) e 769-771 (*Credo*).

mingos e festas *semiduples*), apresentando algumas diferenças em relação às versões vaticanas, sobretudo no *Kyrie* (exemplo 78).[20] Não resta dúvida, portanto, de que esta composição polifônica foi destinada aos domingos da Quaresma (incluindo o Domingo de Ramos) e à Quarta-feira de Cinzas, mas também poderia ser utilizada em comemorações *semiduples* de outros tempos, como os quatro domingos do Advento.

Exemplo 78. *Kyrie* da Missa dos domingos e festas semiduples, de acordo com o *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) de DOMINGOS DO ROSÁRIO.

Apesar de inúmeras tentativas, não foi possível identificar o autor dessa obra: não se trata de composição de Giovanni Pierluigi da Palestrina[21] e não corresponde a nenhuma Missa portuguesa até agora publicada. Foi possível, contudo, localizar na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra uma Missa anônima a quatro vozes, com todas as unidades do Ordinário, em um manuscrito português do século XVIII,[22] outrora pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, cujo *Kyrie* e *Credo* correspondem integralmente a [074] TA-AAC [MSP (Y)]. O título do manuscrito português corrobora, portanto, a especificidade da Missa de [074] TA-AAC [MSP (Y)] sugerida pelo cantochão utilizado.

Essa Missa do MSP é a composição em *estilo antigo* com a mais rica estrutura imitativa até agora encontrada no Brasil. Sua procedência portuguesa indica que a técnica imitativa não foi usual em composições paulistas e mineiras dos séculos XVIII e XIX em *estilo antigo*, a julgar pelos manuscritos consultados. Ressalte-se, ainda, que o Ordinário dessas Missas também poderia ser utilizado no Domingo de Ramos (sexto domingo da Quaresma), como se observa em [076] ACMSP P 119 (C) e como se deduziu em

---

[20] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 2, p. 551-559.

[21] Foi realizada uma consulta sistemática em: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig, Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33 v.

[22] [074] BGUC MM-4, f. 1v-9v - "*Liuro da quaresma E Somana Santa*". Sem indicação de copista, [Coimbra, séc. XVIII].

[074] TA-AAC [MSP (Y)]. Por isso, ao estudar as cerimônias do Domingo de Ramos, novas considerações serão feitas em relação às composições abordadas neste item.

À exceção dos Ofertórios de [056/160] ACMSP P 048 (B/C) e [172] ACMSP P 116 (E), nenhuma outra unidade do Próprio está associada a esses manuscritos. Como nas Missas em questão o Próprio é indispensável (mesmo que cantado em cantochão ou simplesmente lido, sem canto), o eventual canto do Intróito, Gradual, Tracto, Ofertório e Comúnio nas Missas do Advento e da Quaresma exigia a utilização de outros manuscritos ou mesmo impressos, se estivessem à disposição. Essa é a razão de existirem, no ACMSP, manuscritos musicais provenientes da Catedral de São Paulo com Ofertórios,[23] motetos para o sermão[24] e motetos (sem indicação de especificidade cerimonial)[25] para os cinco domingos da Quaresma (a maioria compostos por André da Silva Gomes), com a particularidade de, em nenhum deles, ter sido utilizado o *estilo antigo*.

Tais informações sugerem que, embora o *estilo antigo* fosse usual no Ordinário das Missas dos domingos da Quaresma, existiu uma certa permissividade para o *estilo moderno* nos Ofertórios, pelo menos na Catedral de São Paulo, do final do século XVIII ao final do século XIX, particularidade que não encontra explicação no *Cærimoniale episcoporum* e requer novas pesquisas para seu esclarecimento. Ofertórios das Missas dos domingos da Quaresma anteriores ao Domingo de Ramos são incomuns em acervos paulistas e mineiros, à exceção do ACMSP, enquanto as demais unidades do Próprio de tais Missas são praticamente inexistentes em manuscritos brasileiros om música polifônica. No quadro 64 está indicado o *incipit* de cada um dos textos do Ordinário e do Próprio das Missas dos cinco domingos da Quaresma.[26]

Quadro 64. Unidades funcionais das Missas tridentinas dos domingos da Quaresma (à exceção do Domingo de Ramos).

---

[23] GOMES, André da Silva. A - *Scapulis suis* [Ofertório da Missa do I Domingo]; B - *Meditabor in mandatis* [Ofertório para o II Domingo da Quaresma]; C - *Justitiæ Domini* [idem, III Domingo]; D - *Laudate Dominum quia benignus est* [idem, IV Domingo, a 4 vozes e órgão]; E - *Laudate Dominum quia benignus est* [idem, IV Domingo, a 8 vozes e órgão]; F - *Confitebor Tibi, Domine... retribue servo tuo* [V Domingo da Quaresma]. ACMSP P 048 e ACMSP P 132: vários conjuntos com partes de SATB, org cif.

[24] A - *Quæ retis* [Moteto para se cantar antes e depois do Sermão na Missa do I Domingo da Quaresma]; B - *Vigilate omni* [II Domingo]; C - *Facite fructus* [III Domingo da Quaresma]; D - *Si confiteamur* [IV Domingo]; E - *Qui manducat* [V Domingo]; F - *Gratia Domini nostri* [no fim do Sermão]. ACMSP P 138: 3 conjuntos com partes de SATB, org cif.

[25] GOMES, André da Silva. A - *Veri adoratores adorabunt Patrem* [Moteto para o I Domingo da Quaresma]; B - *Beati mortui qui in Domino moriuntur* [II Domingo da Quaresma]; C - *Dum tempus habemus* [III Domingo da Quaresma]; D - *Beatus qui intelligit* [IV Domingo da Quaresma]; E - *Qui invidet nihil est* [V Domingo da Quaresma]. ACMSP P 090 C-Un - Cópia de [André da Silva Gomes, São Paulo], 1818: partes de SATB.

[26] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 2, p. 89-117.

Unidade Cerimonial	1º domingo	2º domingo	3º domingo	4º domingo	5º domingo
Intróito	*Invocabit me*	*Reminiscere miserationum*	*Oculi mei*	*Lætare Jerusalem*	*Judica me, Deus*
Kyrie	*Kyrie*	*Kyrie*	*Kyrie*	*Kyrie*	*Kyrie*
Gradual	*Angelis suis*	*Tribulationes cordis mei*	*Exsurge, Domine*	*Lætatus sum*	*Eripe me, Domine, de inimicis meis*
Tracto	*Qui habitat*	*Confitemini Domino*	*Ad te levavi oculos meus*	*Qui confidum in Domino*	*Sæpe expugnaverunt me*
Credo	*Credo*	*Credo*	*Credo*	*Credo*	*Credo*
Ofertório	*Scapulis suis*	*Meditabor in mandatis*	*Justitiæ Domini*	*Laudate Dominum, quia*	*Confitebor tibi... retribue*
Sanctus	*Sanctus*	*Sanctus*	*Sanctus*	*Sanctus*	*Sanctus*
Benedictus	*Benedictus*	*Benedictus*	*Benedictus*	*Benedictus*	*Benedictus*
Agnus Dei	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*
Comúnio	*Scapulis suis*	*Intellige clamorem*	*Asser invenit*	*Jerusalem, quæ edificatur*	*Hoc corpus*

Ao menos para os exemplos citados, torna-se clara, no caso dos textos litúrgicos da Quaresma, a quase total restrição do *estilo antigo* à Bênção da Quarta-feira de Cinzas e ao Ordinário das Missas *semiduples* (Quarta-feira de Cinzas e os seis domingos), estando, com isso, garantido o respeito ao significado simbólico desse tempo: a eventual utilização do *estilo moderno* nos Ofertórios e em textos não litúrgicos desses dias parece não invalidar o efeito produzido pelo emprego do *estilo antigo* no Ordinário.

3.1.4. Cerimônias não litúrgicas da Quaresma

3.1.4.1. Classificação

A partir do século XV, foram assimiladas ou criadas, em Portugal, cerimônias religiosas não litúrgicas para a Quaresma, destinadas a celebrações mais populares ligadas à Paixão de Jesus Cristo ou ao caráter penitencial desse tempo. Tais cerimônias foram transferidas ao Brasil no período colonial e muitas delas ainda costumam ser praticadas. E várias cidades brasileiras, mas principalmente em São João del Rei (MG), estão em uso, entre outras, dez celebrações específicas para a Quaresma (não se considerando, aqui, a Semana Santa):[27]

1. Via Sacra

[27] PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra; trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.; 1º volume: A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. s.l. [Juiz de fora]: [Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei], 1997. p. 21-78.

2. Procissão dos Passos
3. Encomendação de Almas
4. Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos
5. Rasouras
6. Procissão do Encontro
7. Setenário das Dores
8. Procissão da Soledade (ou das Dores)
9. Visitação dos Passos e Visitação das Dores
10. Sermões da Quaresma

Em decorrência desse fenômeno, as cerimônias da Quaresma celebradas em São João del Rei serão referidas neste trabalho, para nos auxiliar a compreender sua função em períodos anteriores. Nas cerimônias numeradas 1, 2, 4, 5, 6 e 10 ainda são cantados, nessa cidade, textos para os quais há música em *estilo antigo* nos acervos paulistas e mineiros consultados.

Nos próximos itens serão estudadas as cerimônias não litúrgicas da Quaresma e os espécimes em *estilo antigo* a elas destinadas, enquanto no item 3.2.7.2 será estudado o *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma e Semana Santa). O fato de o *estilo antigo* ter sido usual também em cerimônias não litúrgicas da Quaresma decorre da necessidade que estas tiveram de adaptar-se ao tempo litúrgico em questão para não sofrerem restrições por parte da Igreja.

3.1.4.2. Via Sacra

A Via Sacra é uma devoção originada entre os frades menores, no século XV, e destinada a meditar sobre a cena de cada uma das quatorze "estações" da Paixão de Jesus Cristo. Em São João del Rei (MG) "*as Ordens Terceiras, Confrarias e Irmandades realizam em suas respectivas igrejas o exercício da Via Sacra durante toda a Quaresma.*"[28] Francisco da Cruz, na *Bibliotheca Lusitana* (MS 51-V-50 da Biblioteca da Ajuda), informa que o compositor português Frei Gabriel de Jesus (fl. 1675-1688) "[...] *tem em limpo várias obras dignas de sair à luz, especialmente 15 motetes para as 15 estações da Via Sacra, com letras da Escritura apropriadas a cada estação, obra mui douta e devota, de que se usa em Alcobaça.*"[29] De acordo com Jorge de Campos Teles, a Via

---

[28] Idem. Ibidem. p. 21.
[29] CRUZ, Francisco da. Bibliotheca Lusitana. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. MS 51-V-50, p. 346. Apud: NERY, Ruy Vieira. Op. cit., 1984. p. 137

Sacra era realizada em Portugal nas sextas-feiras da Quaresma, da forma que atualmente se conhece, desde, pelo menos, o início do século XVIII:[30]

> "*Era costume, todas as sextas-feiras da Quaresma evocar a Paixão de Cristo, percorrendo sete locais previamente escolhidos, onde se armavam os Passos pela Procissão. Esses sete locais, que recordavam ainda as sete estações romanas dos cristãos antigos, dariam mais tarde lugar a outras sete, por influência de São Leonardo de Porto Maurício.*"
>
> [...]
>
> "*A celebração da Via-Sacra ganhará ao longo do século XVIII uma estrutura própria, independente das procissões dos Passos, inspirando nos fiéis a fundação de Irmandades especificamente criadas para o cumprimento desta devoção.*"

Os textos atualmente cantados em São João del Rei são todos em português, compostos pelo Padre João Batista Cornaglioto (Turim, 1824 - Mariana, 1907). A Via Sacra inicia-se com uma oração preparatória e com o cântico *A morrer crucificado*. Seguem-se as quatorze Estações, em cada uma das quais lê-se uma oração pelo celebrante, seguida do *Pai nosso*, *Ave Maria* e *Glória* e encerrada por um cântico. Após a última estação segue-se uma oração final com seu cântico e, encerrando a cerimônia, após as invocações *Senhor Deus, misericórdia!*, os cânticos finais. No final da Via Sacra canta-se, em São João del Rei, o *Miserere mei Deus* (Primeiro Versículo do Salmo 50), que no item 3.2.7.2 será referido como *Miserere* n. 5. Além do exemplo citado, são conhecidos outros três espécimes em *estilo antigo* do *Miserere*, cujas características serão estudadas no mesmo item.

---

[30] TELES, Jorge de Campos. **A Paixão de Cristo na devoção popular lisboeta**. Lisboa: Rei dos Livros, 1999. p. 102.

3.1.4.3. Procissão dos Passos

3.1.4.3.1. Origens

A Procissão dos Passos, ainda comum em muitas cidades brasileiras, ocorre em períodos diferentes da Quaresma - geralmente nas sextas-feiras ou domingos - consistindo na condução de uma imagem de Cristo (o Senhor dos Passos) pelas ruas, com paradas diante de cada um dos Passos, e encerramento dentro de uma igreja ou capela. Os Passos são pequenos oratórios instalados em vias públicas, com a representação de cenas da vida de Jesus em pinturas ou esculturas, cujo conteúdo provavelmente inspirou a criação ou adaptação dos textos cantados.

De acordo com Jorge de Campos Teles, a Procissão dos Passos originou-se no Convento de São Francisco de Lisboa, no século XVI, começando a ser praticada, posteriormente, também no convento de Santa Clara e na Igreja dos Mártires.[31] Foi, entretanto, a Procissão dos Passos do Convento da Graça a responsável pela maior difusão dessa cerimônia em Lisboa, sobretudo a partir do século XVII:[32]

> "*Fora o próprio Arcebispo de Lisboa e Luiz Álvares de Andrade, ele próprio pintor de alminhas e o principal dinamizador deste Cortejo, que determinaram que esta procissão saísse da Igreja de São Roque, para a Igreja da Graça, na segunda sexta-feira da Quaresma.*
>
> *Saiu pela primeira vez à rua em 1587; com o guião da penitência a abrir o Cortejo, seguido por inúmeros penitentes que se disciplinavam duramente, o Pendão 'SPQR' e o andor do senhor dos Passos no meio dos irmãos, formados em duas alas.*"
>
> [...]
>
> "*Os sete passos continuaram a ser evocados nesses locais, através de uma estrutura temporária, armada especificamente para a devoção quaresmal, até que no século XVII passaram a ter um caráter permanente.*"

Campos Teles não cita fontes para todas as informações apresentadas, mas Agostinho de Santa Maria, no *Santuário mariano* (1707),[33] confirma o papel de Luís Alves (ou Álvares) de Andrade em relação a esta cerimônia, ao discorrer sobre "[...] *Maria Franca, mulher de grandes virtudes e mãe do servo de Deus Luís Alves de An-*

---

[31] Idem. Ibidem. p. 28-29.
[32] Idem. Ibidem. p. 31.
[33] SANTA MARIA, Agostinho de. **Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas De Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas** [...]. Lisboa: Antônio Pedrozo Galrão. v. 1, 1707, livro I, título XLVII, p. 238.

drade, instituidor em Lisboa e em Portugal da devota Procissão dos Passos." Este personagem também é citado por Inocêncio Francisco da Silva, com algumas informações biográficas:[34]

> "*Luís Álvares de Andrade, pintor, de quem se escreve haver sido insigne na sua arte e muito mais na prática das virtudes cristãs, em que teve por mestre Fr. Luís de Granada. Foi o principal instituidor da Procissão dos* Passos da Graça, *que teve princípio em 1587. Nasceu em Lisboa e morreu na mesma cidade a 3 de abril de 1631.* [...]"[35]

No século XVII, a Procissão dos Passos já era encontrada em outras cidades portuguesas, como na Capela de Nossa Senhora de Cervães (Termo de Viseu), na qual, de acordo com Agostinho de Santa Maria, "[...] *se faz com grande devoção naquele lugar em dia de Ramos, e sai a procissão da Freguesia de Santiago do lugar de Cacurães*".[36] Em Britiande, vila que, no final do século XVII, possuía cerca de duzentos vizinhos (situando-se meia légua ao norte da cidade de Lamego), Agostinho de Santa Maria registrou a cerimônia no Domingo de Ramos:[37]

> "*Costumam os moradores de Britiande fazer todos os anos a Procissão dos Passos, e fazem esta em a Dominga de Ramos, e sai a procissão da igreja matriz daquela povoação e se vai recolher na casa da Senhora* [da Piedade], *a que concorre uma grande multidão de gente, e se faz com muita devoção*"

A Procissão dos Passos poderia ser celebrada em qualquer das seis semanas da Quaresma (incluindo as duas semanas da Paixão), normalmente às sextas-feiras, mas, como vimos anteriormente, poderia ocorrer também aos domingos. De acordo com Jorge de Campos Teles, as Procissões dos Passos em Lisboa foram celebradas, até o adven-

---

[34] SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario bibliographico portuguez**: estudos de [...] applicaveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa: Imprensa Nacional. v. 5, 1860, p. 208-209.

[35] A data da primeira Procissão dos Passos do Convento da Graça de Lisboa parece ser um consenso nas obras de referência: "[...] *Em Portugal são muito populares algumas procissões, como a dos Passos da Quaresma e a do Enterro do Senhor em Sexta-feira Santa.* [...] *A Procissão dos Passos começou em 1587, saindo a primeira da igreja de S. Roque; no mesmo ano se fundou a primeira irmandade dos Passos no Convento da Graça.* [...]". Cf.: GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira: ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a cores. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Ltda., s.d. v. 23, p. 324-326, verbete "Procissão".

[36] SANTA MARIA, Agostinho de. Op. cit. v. 5, 1716, Livro II, Título V (Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora de Cervaens, Termo de Vizeu.), p. 165.

[37] Idem. Ibidem. v. 7, 1721, livro III, título XXIII, p. 369.

to da República (1910), em todas as sextas-feiras da Quaresma, em vários bairros da cidade, cada uma delas promovida por uma ordem religiosa diferente (quadro 65).[38]

Quadro 65. Semanas da Quaresma nas quais foram celebradas a Procissão dos Passos em Lisboa (Portugal), até 1910.

Semanas	Bairros e Ordens Religiosas
1ª	São Domingos (Dominicanos)
2ª	Graça (Agostinianos e Jesuítas)
3ª	Desterro (Bernardos)
4ª	Belém (Jerônimos)
5ª	Carnide (Carmelitas), Santos-o-Novo (Comendadeiras) e Bairro Alto? (Caetanos)
6ª	Carmo (Carmelitas)

Embora a música para a Procissão dos Passos não seja muito comum nos catálogos até agora publicados de acervos lusitanos de manuscritos musicais, existem algumas notícias sobre compositores que se dedicaram a esse tipo de cerimônia em Portugal, como Henrique Carlos Corrêa (1680 - após 1752). Frade da ordem militar de São Tiago e Mestre de Capela da Catedral de Coimbra, este compositor escreveu, de acordo com Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca lusitana*, v. 2, 1743)[39] e com Joaquim de Vasconcelos (*Os músicos portugueses*, 1870), "*6 motetes de 4 vozes do 7º tom, um ponto alto, que servem para a Via Sacra e começam: Bajulans sibi crucem, Exeamus ergo, Domine Jesu, Angariaverunt Simonem, Filiæ Jerusalem* [...]."[40]

No Brasil, a Procissão dos Passos já era praticada em meados do século XVII, como se observa na Visita do Padre Antônio Vieira ao Colégio jesuítico de Belém do Pará, entre 1658-1661:[41]

> "*Na Quaresma, podendo ser, se farão, todas as sextas-feiras, as Procissões dos Passos com a ladainha, prática da Paixão, disciplina, e o mesmo com maior solenidade na Semana Santa, na qual se não exporá o Santíssimo, se não houver a decência necessária com licença do Superior.*"

---

[38] TELES, Jorge de Campos. Op. cit. p. 25.
[39] MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1743. v. 2, p. 321-445-446. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana"**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 65.
[40] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 1, p. 55. O manuscrito, de acordo com o RISM (Répertoire Internacional des Sources Musicales, em http://rism.harvard.edu), está preservado no Arquivo da Sé de Viseu (manuscrito n. 78), apresentando os seguintes motetos: 1) *Bajulans*; 2) *Exeamus*; 3) *Domine Jesu*; 4) *O vos omnes*; 5) *Zelus domus*; 6) *Filiæ Jerusalem*; 7) *Angariaverunt*; 8) *Jerusalem surge*; 9) *Jesus clamans*.
[41] LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Livraria Portugália, 1943. v. 4, p. 114.

A partir das últimas décadas do século XVII, esta devoção começou a ser celebrada na Vila de São Paulo. De acordo com uma petição da Mesa Administrativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de 18 de fevereiro de 1745 ao Governador da Capitania de São Paulo, a Procissão dos Passos foi promovida por essa instituição na segunda sexta-feira da Quaresma, desde 1681. O documento em questão, pertencente ao arquivo da Ordem Terceira, foi transcrito por Antônio Egídio Martins:[42]

> "*Ilustríssimo Excelentíssimo Tenente General. Pretende esta Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo desta cidade de São Paulo continuar na sua antiga posse de sessenta e quatro anos de fazerem a sua Procissão do Senhor dos Santos Passos na segunda sexta-feira da Quaresma, na forma que sempre a fazíamos; e, como poderá haver quem queira estorvar, como já quiseram fazer em usurpar a imagem desta Ordem do mesmo Senhor* [...]. *E assim, temendo-nos de alguma violência ou perturbação, assim antes como no dia da Procissão, pedimos submissos a V. Excelência queira dignar-se abrigar esta pobre ordem 3ª com o seu amparo* [...]."

Em Minas Gerais, a Procissão dos Passos começou a ser praticada já no início do século XVIII, quando instalou-se, em Vila Rica (atual Ouro Preto), a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Francisco Curt Lange transcreveu, do Livro de Receita e Despesas dessa Irmandade (f. 2v), referente ao ano de 1716, a informação: "*Por o que se deu a dois coros de música na Procissão Solene dos Passos - 40.*"[43] O autor comenta o registro da seguinte maneira:[44]

> "[...] *Duvidamos que os serviços musicais fossem naquela época tão desenvolvidos, porém já em 1716 atuavam dois coros na Procissão Solene dos Passos, aos quais pagaram-se 40 oitavas de ouro. No ano seguinte pagou-se a elevada quantia de 80 oitavas pela música de todos os Passos da Quaresma, Procissão e Enterro do Senhor, trazendo-se ainda 'outro coro de Muzica do Ribeyrão', ou seja, do Ribeirão do Carmo, que foi a antiga denominação da futura cidade de Mariana.* [...]"

A Procissão dos Passos, portanto, foi uma das cerimônias não litúrgicas que mais rapidamente se proliferaram no Brasil. Pelo menos em São Paulo e Minas Gerais,

---

[42] MONTEIRO, Raul Leno. **Carmo: patrimônio da história, arte e fé**. São Paulo: empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S/A, 1978. p. 38-39.
[43] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1). p. 187.
[44] Idem. Ibidem. p. 181.

a documentação consultada indica que esta devoção foi mantida preferencialmente por irmandades e ordens terceiras, enquanto em Portugal era normalmente praticada por ordens conventuais.

3.1.4.3.2. Textos e música

Os textos cantados na Procissão dos Passos foram extraídos (e ligeiramente modificados) dos quatro Evangelhos bíblicos (utilizado no Canto das Paixões) e de outras celebrações litúrgicas da Semana Santa, mas alguns deles, como *Exeamus ergo*[45] e *Domine Jesu*[46] parecem ter origem em textos não litúrgicos. No quadro 66 podemos observar a origem litúrgica de oito dos doze textos encontrados no Brasil em motetos para a Procissão dos Passos, aqui apresentados em ordem alfabética.

Quadro 66. Origem litúrgica de oito textos de motetos para a Procissão dos Passos.

Textos (Procissão dos Passos)	Origem litúrgica
Angariaverunt Simonem Cyrenæum	▪ Evangelho segundo São Marcos, 15, 21 ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa
Bajulans sibi Crucem	▪ Evangelho segundo São João, 19, 17/18 ▪ Paixão da Missa dos Pré-santificados de Sexta-feira Santa
Filiæ Jerusalem, nolite flere super me	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 28 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Jesus clamans voce magna	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
O vos omnes, qui transitis per viam	▪ Lamentações de Jeremias, 1, 12 ▪ 3ª lição das Matinas de Quinta-feira Santa ▪ Verso do 9º Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa ▪ 5º Responsório das Matinas de Sábado Santo ▪ Antífona do Salmo 150, das Laudes de Sábado Santo
Pater mi, si possibile est	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 39 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos
Pater, in manus tuas commendo	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Popule meus, quid feci tibi?	▪ Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa
Tristis est anima mea	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 38 ▪ Evangelho segundo São Marcos, 14, 34 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa

Não existem estudos suficientes para se conhecer as possíveis diferenças que teriam se estabelecido nas Procissões dos Passos em várias épocas e cidades, principalmente em relação à ordem dos motetos, bastante variável, a julgar pelos manuscritos até

[45] O texto desse moteto é: "*Exeamus ergo ad Deum extra castra. Improperium ejus portantes.*"
[46] O texto desse moteto é: "*Domine Jesu! Te desidero, Te volo, Te quœro. Ostende mihi faciem tuam et salvus ero.*"

agora catalogados em São Paulo e Minas Gerais. A seqüência mais uniforme até agora constatada está nos motetos de David Perez em CCLAC/MCG 032,[47] nos motetos de Antônio Galassi em CCLAC/MCG 050[48] e nos motetos anônimos de MIOP/CP-CCL 306.[49] Mesmo assim, as composições de Antônio Galassi não possuem o moteto *Pater mi*, e o segundo manuscrito com música de David Perez não possui os motetos *Popule meus* e o *Miserere* (que não é um moteto para os Passos, mas sim para o sermão que se seguia à cerimônia):

a - *Pater mi*
b - *Bajulans*
c - *Exeamus*
d - *O vos omnes*
e - *Angariaverunt*
f - *Domine Jesu*
g - *Filiæ Jerusalem*
h - *Jesus clamans*
i - *Popule meus*
j - *Miserere*

Curiosamente, os autores dos motetos acima relacionados - David Perez e Antônio Galassi - foram italianos que viveram em Portugal na segunda metade do século XVIII, o que pode explicar a ordem dos motetos diferente daquela observada nas composições brasileiras para a Procissão dos Passos. Além disso, tais conjuntos de motetos incluem, ao final, um *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma), destinado ao sermão que, em Portugal, já costumava ser proferido após a procissão. De fato, Antônio de São Luís informa que, após alguns sermões da Quaresma "[...] *se lhes segue imediatamente o* Miserere *cantado, ou alguns versos dele, como em muitas igrejas* [de Portugal] *se faz nos* [sermões] *das tardes da Quaresma e nos dos Passos.*"[50]

Dentre os manuscritos preservados em acervos paulistas e mineiros, com composições anônimas para essa cerimônia, a seqüência mais uniforme encontrada está em

---

[47] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. p. 174.
[48] Idem. Ibidem. p. 61.
[49] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v. 2, 1994 (Coleção pesquisa Científica). p. 53.
[50] SÃO LUIZ, Antonio de. **Mestre de ceremonias, que ensina o Rito Romano, e Serafico aos religiosos da Reformada, e Real Provincia da Conceição no Reyno de Portugal, exposto em duas unicas classes para utilidade tambem dos mais ecclesiasticos, que praticão os mesmos ritos** [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Lição XLII, § 560, p. 178.

MMM BC SS-17,[51] em ACMSP P 068 (este com mais três motetos sem texto, somente em bx)[52] e em CCLAC/MCG 350,[53] ressaltando-se, apenas, que em ACMSP P 068 está invertida a posição dos motetos *Filiæ Jerusalem* e *Popule meus*. As únicas diferenças em relação aos motetos portugueses acima relacionados é a ausência do *Jesus clamans*:

a - *Pater mi*
b - *Bajulans*
c - *Exeamus*
d - *O vos omnes*
e - *Angariaverunt*
f - *Domine Jesu*
g - *Filiæ Jerusalem*
h - *Popule meus*

Outros manuscritos apresentam variações na quantidade e na ordem dos motetos, muitas vezes contendo, ao final, um *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma). Dois grupos de manuscritos do Museu da Música de Mariana (MMM BC SS-14 e MMM BC SS-19) possuem os textos *Tristis est anima mea* e *Pater in manus tuas*, que não aparecem nos exemplos acima referidos:[54]

a - *Bajulans*
b - *Tristis est*
c - *Pater mi*
d - *Pater, in manus tuas*
e - *Domine Jesu*
f - *Filiæ Jerusalem*
g - *O vos omnes*
h - *Popule meus*
i - *Miserere*

Para uma análise mais sistemática, é interessante apresentar a relação dos demais motetos para a Procissão dos Passos encontrados nos catálogos brasileiros de manuscritos musicais. Os conjuntos catalogados podem ser observados abaixo, seguindo-se, nos quadros 67-a e 67-b, a relação dos motetos de cada um deles:

---

[51] ANÔNIMO - [Motetos de Passos] - MMM MA BC SS-17. Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 252-252. p. 252

[52] ANÔNIMO - [Motetos de Passos]. ACMSP P 068 C-Un.- "*Motetes / para a Quaresma / a 4 Vozes e Acompanhamento / Pertence a João Nepomuceno de Sousa*". Cópia de João Nepomuceno de Sousa, sem local, [2ª metade do século XIX],

[53] ANÔNIMO - [Motetos de Passos]. CCLAC/MCG 350 - "*1831 / Motetos para Sexta frª de / Passos / Por Manuel Jozé Gomes*". A música do *Pater mi* e do *Popule meus* é a mesma de MMM MA SS-19 e de ACMSP P 068 C-Un. Cf. NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. p. 284. A seqüência de motetos acima apresentada foi observada diretamente no manuscrito e não corresponde exatamente à que aparece no catálogo.

[54] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 252-252.

1 - MANOEL DIAS DE OLIVEIRA. “*Mottetos de Passos*”. Coleção Curt Lange (MIOP).[55]
2 - JOAQUIM ANTÔNIO GOMES DA SILVA. “*Motetos para a procissão de Passos / Por Jm Antº Gomes da Silva*”. Coleção Curt Lange (MIOP).[56]
3 - JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA. “*Motetos pª a procissão do Snr. dos Passos / Por José Joaquim E. Lobo de Mesquita / Ursini*” (cópia de Ursini, Belo Horizonte, 1911), Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina).[57]
4 - ANÔNIMO. “*Mottetos de Passos*”. Lira Ceciliana (Prados).[58]
5 - ANÔNIMO. “*Baixo = dos Motetos do Senr dos Passos a 4 vozes; Para Senrª das Dores*” (cópia de Frutuoso de Matos Couto, 1857, e outro). Museu da Música de Mariana.[59]
6 - JOÃO JOSÉ DE ARAÚJO. “*Encomendação / de Almas a 4 Vozes com Viollinos / Trompas Flautas Fagottes e / Basso / em 1824 / Por João J. Arº*”. Coleção Curt Lange (MIOP).[60]
7 - JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO. “*Motetos de Passos*”, Coleção Curt Lange (MIOP).[61]
8 - JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO. “*Motetos de Passos*”. Museu da Música de Mariana.[62]

Quadro 67-a. Motetos da Procissão dos Passos da quaresma em manuscritos musicais brasileiros catalogados.

1	2	3	4
a - *Bajulans*	a - *Pater mi*	a - *Domine Jesu*	c - *Pater mi*
b - *Exeamus*	b - *Exeamus*	b - *Pater mi*	a - *Bajulans*
c - *O vos omnes*	c - *O vos omnes*	c - *Jesus clamans*	c - *Exeamus*
d - *Angariaverunt*	d - *Angariaverunt*	d - *O vos omnes*	b - *Angariaverunt*
e - *Filiæ Jerusalem*	e - *Filiæ Jerusalem*	e - *Popule meus*	f - *Filiæ Jerusalem*
f - *Popule meus*	f - *Domine Jesu*	f - *Jesus clamans*	d - *Popule meus*
g - *Exclamavit*	g - *Popule meus*	g - *Miserere*	g - *O vos omnes*
h - *Domine Jesu*			

55 MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1 [Compositores Mineiros dos séculos XVIII e XIX], 1991, n. 59, p. 48.
56 Idem. Ibidem. n. 92, p. 67.
57 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 141.
58 Idem. Ibidem. p. 182: “*As partes de B. A. (2º coro), bx, clarinete e cor têm mais dois motetos: ‘Exclamans (Dó) e ‘Domine Jesu’ (Mi b).*”
59 Idem. Ibidem. p. 252-253, cód. MMM MA BC SS-17.
60 MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, 1991, n. 2, p. 17.
61 Idem. Ibidem. n. 26, p. 31.
62 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 114-115, cód. MMM BC SS-17.

Quadro 67-b. Motetos da Procissão dos Passos da quaresma em manuscritos musicais brasileiros catalogados (continuação).

5	6	7	8
a - *Pater mi* b - *Filiæ Jerusalem* c - *Tristis est* d - *Domine Jesu* e - *Miserere*	a - *Tristis est* b - *Bajulans* c - *Domine Jesu* d - *O vos omnes*	a - *Tristis est* b - *Domine Jesu* c - *Filiæ Jerusalem* d - *Bajulans*	a - *Bajulans* b - *Exeamus ergo* c - *Filiæ Jerusalem* d - *Miserere*

De todos os manuscritos brasileiros catalogados para a Procissão dos Passos, constatou-se a utilização de doze textos diferentes para os motetos, à exceção do *Miserere*.[63] Esse número é, aparentemente, excessivo, frente ao costume normalmente observado, em cidades paulistas e mineiras, de celebrar tal devoção diante de cinco a sete passos nas ruas e em uma ou duas igrejas ou capelas. Variações no número desses passos e nas cenas da Paixão de Cristo neles representadas podem explicar a quantidade de textos observada. A Procissão dos Passos de São Domingos de Lisboa, de acordo com Jorge de Campos Teles, era celebrada, por uma influência italiana, em nove estações, enquanto a Procissão da Graça era celebrada em sete.[64] Coincidentemente, são nove os motetos de Passos acima citados, dos italianos David Perez e Antônio Galassi.

3.1.4.3.3. O *estilo antigo* na Procissão dos Passos

Os motetos para a Procissão dos Passos encontrados no Brasil são obras que apresentam vários problemas de análise, do ponto de vista estilístico. Embora existam alguns espécimes nitidamente escritos em *estilo antigo* e outros em *estilo moderno*, alguns deles foram compostos de maneira a conter elementos desses dois estilos, aliando movimentos por valores largos e *cláusulas* por suspensão de quartas (características do *estilo antigo*) ao tonalismo, à insistência na resolução de acordes dissonantes por movimento de quarta ascendente ou quinta descendente e à repetição de frases por transposição (características do *estilo moderno*). O *Popule meus* de [204] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (E)] e [204] MMM MA SS-18 [M-2 (B)], por exemplo, apresenta uma *cadência*

[63] São estes os textos, em ordem alfabética: 1) *Angariaverunt*; 2) *Bajulans*; 3) *Domine Jesu*; 4) *Exclamavit*; 5) *Exeamus ergo*; 6) *Filiæ Jerusalem*; 7) *Jesus clamans*; 8) *O vos omnes*; 9) *Pater mi*; 10) *Pater, in manus tuas*; 11) *Popule meus*; 12) *Tristis est*.

[64] "*Enquanto a Procissão da Graça era fortemente influenciada por Espanha, evocando os Sete Passos do Senhor, a de São Domingos, em vez de sete, assinalava nove Passos de influência italiana.*" Cf.: TELES, Jorge de Campos. Op. cit. p. 56.

com terminação suspensa de quarta e sexta nos compassos 4-5, em meio a uma harmonia nitidamente tonal (exemplo 79).

Exemplo 79. ANÔNIMO. *Popule meus* (moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [204] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (E)] e [204] MMM MA SS-18 [M-2 (B)], c. 1-8. Observe-se a *cadência* com terminação suspensa de quarta e sexta nos compassos 4-5.

O problema maior está nos motetos nos quais o sistema harmônico não se define entre o tonalismo e o modalismo, utilizando um sistema de cláusulas típicos do *estilo antigo*. Dentre os motetos para a Procissão dos Passos repertoriados, que contém particularidades próprias do *estilo antigo*, e cujo *incipit* e códigos de localização podem ser observados no quadro 68, os de número 1, 2, 5 e 9 são os que contém a menor quantidade de características do *estilo moderno*.

Quadro 68. Motetos em *estilo antigo* para a Procissão dos Passos.

Nº	Motetos	Códigos
1	*Angariaverunt*	[419] **MMM MA SS-06** [**M-4 (F)**]
2	*Bajulans*	[010] **OLS sem cód. - VI (A)**
3	*Bajulans*	[154] **MMM MA SS-06** [**M-4 (D)**]
4	*Exeamus*	[173] **MMM MA SS-06** [**M-4 (E)**]
5	*Filiæ Jerusalem*	[040] **MMM MA SS-06** [**M-4 (G)**]
6	*Filiæ Jerusalem*	[175] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (C)**] [175] **MMM BC SS-19 Série F (B)**
7	*O vos omnes*	[195] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-1 (G)**] [195] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (F)**]
8	*Pater mi*	[200] **MMM MA SS-06** [**M-4 (C)**]
9	*Popule meus*	[109] **ECA/USP-LM-CP 303-307 (A)** [109] **MIOP/CP-CCL 298 (B)** [109] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (C)**] [109] **MMM BC SS-19 Série F (D)** [109] **MMM MA SS-16** [**M-1 (D)**]
10	*Popule meus*	[205] **MMM MA SS-18** [**M-1 (B)**]

Como foi necessário separar, no item 8, as unidades musicais permutáveis em *estilo antigo* daquelas em *estilo moderno*, os motetos para a Procissão dos Passos n. 2, n. 5 e n. 9 figuram entre as unidades do primeiro grupo, mas somente o *Bajulans* n. 2 exibe características exclusivas do *estilo antigo*.

A situação estilística intermediária de pelo menos nove desses motetos - que denota um interesse pelo *estilo moderno*, mas sem abandonar características do *estilo antigo* - não pode ser facilmente compreendida. Considere-se, também, o fato de que a preservação de música antiga portuguesa para a Procissão dos Passos foi pequena, não existindo exemplos suficientes para comparações que permitam conclusões satisfatórias.

A única hipótese plausível, no momento, é o fato de que esses motetos teriam sido escritos em *estilo antigo* em Portugal e no Brasil desde o século XVII, associando-se à cerimônia um determinado conjunto de particularidades sonoras. A perda da técnica composicional de tal estilo a partir de fins do século XVIII, mas a necessidade de respeito ao caráter da Quaresma, teria motivado compositores a "imitar", mesmo com recursos do *estilo moderno*, a sonoridade consagrada por um repertório cronologicamente mais antigo.

3.1.4.3.4. O *Bajulans* n. 2

O único caso nítido de *estilo antigo*, nos motetos para a Procissão dos Passos, está no *Bajulans* n. 2 de [010] OLS sem cód. - VI (A). Trata-se de uma obra copiada em um único conjunto manuscrito (exemplo 80) e associada a um segundo moteto em *estilo moderno* (*Popule meus*), copiado por um ou mais copistas diferentes (exemplo 81). A presença desses dois motetos no mesmo conjunto vem sendo objeto de análises, mas que procuram, em sua maioria, comprovar ou refutar a autoria de Manoel Dias de Oliveira para o primeiro deles (ver item 1.6.2).

Exemplo 80. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos) de [010] OLS sem cód. - VI (A), c. 1-13. *Estilo antigo*.

Exemplo 81. MANOEL DIAS DE OLIVEIRA (1735?-1813). *Popule meus* (Moteto para a Procissão dos Passos) de [206] OLS sem cód. - VI (B), c. 1-9. *Estilo moderno*.

O Bajulans n. 2 utiliza uma ambigüidade modal não muito freqüente na música renascentista. A composição está, teoricamente, em Ré eólio, mas a insistência no Mi β e no Fá # aproxima o modo do Sol eólio. Existem quatro repousos muito nítidos nos compassos 13, 19, 20 e 33, nos quais são utilizados sistemas cadenciais diferentes. Se a composição fosse analisada como representante do modo Sol eólio, ocorreria uma incoerência nos graus cadenciais, pois em nenhum momento seria verificado o repouso no primeiro grau, particularidade muito incomum no sistema modal. É somente a caracterização do modo dessa peça como Ré eólio que permite a verificação de três dos quatro repousos no primeiro e um deles no sexto grau, como podemos observar no quadro 69.

Quadro 69. Estrutura cadencial no _Bajulans_ n. 2 de [010] OLS sem cód. - VI (A).

	Respousos			Tipo de repouso cadencial
	Graus (Ré eólio)	**Graus (Sol eólio)**	**Compassos**	
Bajulans sibi crucem	**I**	**V**	**1-13**	cláusula remissa com suspensão 7-6 e terminação suspensa 4-3
exivit in eum	**VI**	**III**	**14-19**	cláusula com suspensão 4-3
qui dicitur	**I**	**V**	**20-25**	cláusula com suspensão 4-3
Calvariæ locum	**I**	**V**	**26-33**	cadência com terminação suspensa 4-3

O cadenciamento no sexto grau, no modo eólio (ou sexto grau bemolizado no modo dórico), não é comum na música renascentista, mas as cadências no terceiro e quinto graus, no modo dórico, são mais freqüentes.[65] A cadência no acorde de Si β no c. 19 - sexto grau de Ré e terceiro grau de Sol - contribui, portanto, para retirar dos acordes de Ré o *status* de primeiro grau, apesar de ser este o grau em que ocorre a maioria dos repousos na composição. Além disso, a utilização do Fá # no primeiro e no último acorde confundem o primeiro grau do Ré eólio com o quinto grau do Sol eólio, provocando uma sensação de ausência de repouso no grau mais importante do modo.

As obras em *estilo antigo* possuem relações entre acordes e, principalmente, uma sensação de conclusão muito definida e, por isso, sua repetição acabaria se tornando monótona: a ambigüidade modal do _Bajulans_ n. 2, habilmente estruturada pelo compositor, gera uma tensão contínua que favorece a repetição indefinida da obra, como era costume na Procissão, diante de cada um dos Passos.

O _Bajulans_ n. 2 é um caso particular de dissimulação do principal grau de repouso, mas é preciso considerar que as composições modais, devido à possibilidade de pontuar em quase todos os graus da escala, possuem uma sensação de repouso bem menos definida que as obras tonais (onde se enquadra o *estilo moderno*), necessitando uma modulação harmônica para o cadenciamento em um grau diferente da tônica. Isso faz com que a repetição contínua de peças modais (incluindo, aqui, as representantes do *estilo antigo*) seja percebida com menor obviedade, com menor monotonia, do ponto de vista harmônico, que as obras tonais. Talvez seja essa uma das razões para a existência tão freqüente de elementos do *estilo antigo* nos motetos para a Procissão dos Passos, particularidade que garantiria melhor adaptação à necessidade de repetir continuamente cada um dos motetos.

---

[65] Cf.: CASTAGNA, Paulo. Os modos e a gênese musical em Luis Milan. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo, ATRAVEZ, n. 3, p. 86-104, out. 1990.

O conjunto manuscrito que contém o *Bajulans* n. 2 é uma cópia do século XVIII, elaborada em um papel pautado muito semelhante aos utilizados em São Paulo por André da Silva Gomes em cópias da década de 1770, mas sua marca d'água ainda não foi descrita em outros manuscritos de acervos brasileiros. Copistas com caligrafias muito diferentes da empregada no *Bajulans*, dois deles identificando-se como José da Trindade Lima e Hermenegildo José de Sousa Trindade, copiaram o *Popule meus* nos espaços em branco que restaram nos pentagramas. O segundo copista aplicou, no frontispício, a atribuição de autoria das duas obras a Manoel Dias de Oliveira

A principal questão em torno do *Bajulans* n. 2 não é sua autoria (ver item 1.6.2), mas sim a sua singularidade estilística e documental em relação aos demais motetos conhecidos para a Procissão dos Passos, incluindo o *Popule meus* de [206] OLS sem cód. - VI (B). Por qual razão somente um desses motetos nitidamente escrito em *estilo antigo* foi preservado em Minas Gerais? Por qual razão o copista mais antigo do *Popule meus* registrou somente um moteto, quando a maior parte dos manuscritos paulistas e mineiros com música para a Procissão dos Passos contém de quatro a nove motetos? Finalmente, por qual razão esse *Bajulans* aparece em um manuscrito com pautas impressas (não muito usual em Minas Gerais no século XVIII) e cuja marca d'água não foi descrita em outros papéis de música no Brasil?

Uma hipótese plausível para o esclarecimento dessas questões seria a possibilidade de [010] OLS sem cód. - VI (A) ter pertencido a um antigo conjunto manuscrito de motetos portugueses para a Procissão dos Passos, recebidos em Minas Gerais em um período no qual suas particularidades estilísticas já não produziram suficiente interesse para que os papéis fossem mantidos juntos ou copiados para uso. Assim, algumas das folhas (contendo o *Bajulans*) acabaram sendo utilizadas para a cópia de um outro moteto (*Popule meus*) para quatro vozes em *estilo moderno* e, por essa razão, o conjunto foi preservado.

O *Bajulans* n. 2 possui quatro partes vocais e uma parte de baixo instrumental, enquanto o *Popule meus* possui apenas quatro partes vocais, copiadas nos pentagramas em branco após as vozes do *Bajulans*. A parte do baixo instrumental (sem o *Popule meus*) somente teria sido preservada, pois em seu verso está o antigo frontispício, ao qual José da Trindade Lima e Hermenegildo José de Sousa Trindade acrescentaram suas informações.

3.1.4.4. Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos

Esta cerimônia tem a finalidade de recolher as imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores às igrejas ou capelas de onde partiram para a Procissão dos Passos, para serem veneradas pelos fiéis e aguardarem uma nova cerimônia: a Procissão do Encontro. Em São João del Rei, as Procissões dos Depósitos são realizadas na sexta-feira (com a imagem do Senhor dos Passos) e no sábado (com a imagem de Nossa Senhora das Dores) da terceira semana da Quaresma:[66]

> "*Seguindo uma antiga tradição local, a Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, fundada em 1733, realiza na sexta-feira e sábado, dias que antecedem o IV Domingo da Quaresma, os chamados 'Depósitos'.*
>
> *Consiste em os Irmãos da Irmandade dos Passos, com roupas escuras e tochas acesas levarem, em solene procissão, primeiramente na sexta-feira à noite, a veneranda imagem de Nossa Senhora das Dores, velada, da Catedral Basílica para a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.*
>
> *No dia seguinte, sábado, a veneranda imagem do Senhor Bom Jesus dos passos, também velada, é levada da Catedral Basílica para a Igreja da Venerável Ordem terceira de São Francisco de Assis.*
>
> *Os Irmãos das Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis, revestidos com seus hábitos e opas, levando tochas acesas, saem de suas respectivas igrejas e vão ao encontro dos cortejos incorporando-se a eles.*
>
> *Nestas igrejas, retirado o velário, as imagens ficam depositadas para a veneração dos fiéis até domingo, dia em que se realiza o 'Encontro'.*"

No encerramento desse ato, executa-se, em São João del Rei, o *Miserere mei, Deus* (primeiro Versículo do Salmo 50), texto para o qual existe música em *estilo antigo* em acervos paulistas e mineiros (ver item 3.2.7.2). Em [089] ACMSP P 132 (G) existe também um moteto em *estilo antigo* de André da Silva Gomes, com o texto *O vos omnes*, aparentemente um moteto para a Procissão dos Passos, mas cujo frontispício do conjunto mais antigo indica ser esta uma obra para a o Depósito dos Passos: "*Moteto para se cantar na Catedral na ocasião que o Cabido recebe em Depósito a imagem do Senhor dos Passos.*"[67] O texto desse moteto, tal como em outros destinados à Procissão

[66] Idem. Ibidem. p. 63-64.

[67] [089] ACMSP P 132 (G) C-7 - "*Moteto / Para se cantar na Cathedral na Occaziaõ que o Cabido recebe / em Depozito a Imagem do Senhor dos passos. / a quatro vozes, e Orgam / Por A. S. G. =1810=*". Cópia de A[ndré da] S[ilva] G[omes], [São Paulo], 1810: partes de SATB. Existem outras cópias dessa composição no mesmo grupo, em C-8, C-11 e C-15.

dos Passos, foi baseado nas *Lamentações de Jeremias*, 1, 12.[68] Nesta composição, entretanto, existem três versículos complementares, a partir de *Quis dabit*, baseados em *Jeremias*, 9, 1:

O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus:
Quis dabit capiti meo aquam,
et oculis meis fontem lacrimarum,
et plorabo die ac nocte Filium meum.

Jorge de Campos Teles apresenta a tradução portuguesa do texto latino de um cântico, cujos três primeiros versículos correspondem ao primeiro, segundo e quarto versículo do moteto *O vos omnes* de André da Silva Gomes, informando que "*era este cântico aquele que era tradicionalmente entoado nas antigas representações da Paixão de Cristo* [em Lisboa] *e que, posteriormente, passaria para as Procissões dos Passos e do Enterro do Senhor*":[69]

Ó vós que passais, junto a Mim pelo caminho
Olhai e vede se há dor igual à minha
Fundem-se em lágrimas os meus olhos
Sem que ninguém me console
Olhai e vede se há dor igual à minha dor

3.1.4.5. Rasouras

As Rasouras são procissões realizadas somente ao redor das igrejas ou capelas, nas quais são conduzidas as imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, que, após a Missa, permanecem expostas aos fiéis até a Procissão do Encontro. Em São João del Rei, as Rasouras são celebradas no quarto domingo da Quaresma (pela manhã, antes das Missas), nas capelas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e da Irmandade de São Francisco.[70]

Antes da Rasoura, executa-se, nessa cidade, o primeiro Versículo do Salmo 50 - *Miserere mei, Deus* - para o qual existe música em *estilo antigo* nos acervos paulistas e mineiros (ver item 3.2.7.2) e, após a Missa, o *Adoramus Te, Christe* (Antífona da Santa Cruz).

---

[68] Na liturgia tridentina ssse texto também é cantado na terceira Lição das Matinas de Quinta-feira Santa, no nono Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa, no quinto Responsório das Matinas do Sábado Santo e como Antífona do Salmo 150, nas Laudes do Sábado Santo.
[69] TELES, Jorge de Campos. Op. cit p. 145.
[70] PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra. Op. cit. p. 65-66.

3.1.4.6. Procissão do Encontro

Esta cerimônia ainda costuma ser praticada em Lisboa[71] e também ocorre em São João del Rei na noite do quarto domingo da Quaresma, após a Missa e as Rasouras que foram celebradas pela manhã. Duas procissões diferentes levam as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor Bom Jesus dos Passos, que partiram das capelas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e da Irmandade de São Francisco. À parada da imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos na rua, diante de um dos passos, são executados novamente os Motetos dos Passos e o oficiante reza uma oração.

Após o encontro das duas procissões e, portanto, das duas imagens, o oficiante profere um sermão alusivo ao ato, seguido, como de costume, do primeiro Versículo do Salmo 50 - *Miserere mei, Deus* - cantado pelo coro. Quando a procissão, que agora reúne as duas imagens, chega à igreja (no caso, a Catedral), ocorre o Sermão do Calvário por um pregador, para o qual é executado um *moteto ao pregador*.[72] A descrição abaixo é de José Maria Neves:[73]

> "Procissão do Encontro (*ou* Procissão de Passos) - *duas procissões, com saída das igrejas para as quais se dirigiam os* Depósitos *e conduzindo as respectivas imagens, reproduzem o caminho do Calvário. A procissão que conduz Nosso Senhor dos Passos vai parando em cada um dos 'Passinhos' (capelas com cenas da 'Via-Sacra') localizados em seu percurso, cantando-se em cada parada um dos* Motetos de Passos. *As duas procissões encontram-se numa praça, diante de um dos 'Passinhos', e ali é pregado o Sermão do Encontro, logo seguido do canto do* Miserere. *A partir de então segue a procissão única, com paradas nos 'Passinhos' restantes (onde são cantados outros dos* Motetos de Passos*), até entrar na Igreja do Pilar. É novamente cantado o* Miserere *seguido do* Sermão do Calvário."

Esta cerimônia deve ser tão antiga quanto a Procissão dos Passos, uma vez que são complementares as funções quaresmais em torno das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores: a Procissão dos Passos, as Procissões dos Depósitos, as

[71] "*O ponto alto é a meio do Cortejo quando se recorda o encontro de Jesus com a sua Mãe, momento esse que serve de pretexto para mais um sermão, o Sermão do Encontro, no qual são passados em revista os acontecimentos mais importantes nas vidas de Jesus e da Virgem Maria. É esse o momento mais dramático e que toca mais fundo a sensibilidade popular.*" Cf.: TELES, Jorge de Campos. Op. cit. p. 23.
[72] Idem. p. 67-68.
[73] NEVES, José Maria (org.). **Catálogo de obras: música sacra mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. n. 31, p. 42. p. 91

Rasouras e a Procissão do Encontro. Agostinho de Santa Maria descreve as procissões que se realizavam no século XVII no Real Mosteiro de Lorvão (Portugal), com a imagem de Nossa Senhora, aqui denominada "*da Soledade*", uma das quais era a Procissão do Encontro:[74]

> "*Em Sexta-feira Santa (e também em todas as sextas-feiras de março) aparece aquela imagem da Senhora* [da Soledade, do Real Mosteiro de Lorvão] *com um rosto muito enfiado, e com mostras de trespassada de uma grande dor, que parece uma pessoa viva posta em uma grande agonia, e se representa à vista, que lhe estão correndo as lágrimas; e assim é tão grande a ternura, e o sentimento que causa a todas aquelas pessoas, que a vêem, que as move a uma grande compunção, e lágrimas. Porém no Sábado Santo, e no Domingo da Ressurreição do Senhor aparece tão revestida de uma celestial alegria, que em todos a está infundindo*"
>
> [...]
>
> "[...] *E quando sai fora, que é no dia em que se faz a procissão dos Passos, então se faz com ela o Encontro do Senhor, e neste dia concorre muita gente para a ver, e venerar.*"

3.1.4.7. Sermões da Quaresma

Os sermões acima descritos para as festividades não litúrgicas da Quaresma - dos Passos, das tardes da Quaresma, do Encontro e do Calvário - à exceção do último, são proferidos antes ou após o canto do *Miserere mei, Deus* (Salmo 50). Na maior parte dos casos, são utilizados os primeiros versículos do Salmo (1 - *Miserere*; 2 - *Et secundum*; 3 - *Amplius* e, às vezes, 5 - *Tibi soli*), como podemos observar na descrição do conteúdo dos manuscritos que empregam esse texto, no item 8. Um número maior de versículos é utilizado somente em cerimônias litúrgicas, como nas Laudes de Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo.

O canto do *Miserere* nos sermões da Quaresma já era registrado por Agostinho de Santa Maria em 1718, na Sé de Elvas (Portugal).[75] O mesmo autor (em 1716) indica a existência de outros sermões promovidos pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosá-

---

[74] SANTA MARIA, Agostinho de. Op. cit. v. 4, 1712, Livro II, Título LXXVII, p. 581-582.

[75] "[...] *Em todas as sextas-feiras da Quaresma tem sermão* [na Sé de Elvas], *e em alguns anos é com o Sacramento patente na capela da mesma Senhora* [da Soledade]: *e depois do sermão, que é de tarde, tem Ladainha, e* Miserere *cantado.* [...]" Cf.: SANTA MARIA, Agostinho de. Op. cit. v. 6, 1718, Livro III, Título I, p. 471.

rio na Paróquia de Nossa Senhora do Guardão (Portugal), nos quais também era rezado o *Miserere*:[76]

> "*Faz esta irmandade duas solenidades com Missa cantada e sermão: a primeira em a dominga Infra Octava de Natividade e a segunda em dia de São José. Faz também um aniversário em a primeira segunda-feira da Quaresma, em que também há sermão, no qual o pregador é obrigado a tratar da morte e Juízo Final. Todos os irmãos, assim leigos como sacerdotes, têm obrigação de rezar uma coroa em todas as festividades de Nossa Senhora e outra nas Oitavas do Natal, Páscoa de Ressurreição e Espírito Santo, e em dia de Todos os Santos e um Terço no dia da comemoração dos defuntos, e nestes dias tem os irmãos sacerdotes obrigação de rezar mais três Magnificas a Nossa Senhora e um Salmo de* Miserere, *tudo aplicado pelo bem espiritual e temporal daquela irmandade.*"

Antônio de São Luís, no *Mestre de ceremonias* (1789), enumera os principais sermões praticados durante o ano litúrgico (embora não cite os sermões quaresmais anteriores à Semana Santa), informando que estes poderiam ser *festivos* (quando estivesse exposto Santíssimo Sacramento), *doutrinais* (no Advento e Quaresma), ou *fúnebres* (das Almas, Exéquias, Enterro do Senhor e Soledade):[77]

> "*O Sermão da Calenda da Natividade do Senhor é imediatamente depois de cantada a Hora de Prima da Vigília da mesma festividade; o do Mandato, depois de cantado o Evangelho de Lava-pés e concluída esta santa cerimônia, onde se fizer; o da Paixão, na Sexta-feira Santa pela manhã, depois de cantada aquela última parte da Paixão do mesmo dia, que se canta em tom de Evangelho; o do Enterro, na mesma Sexta-feira de manhã, finalizada a função, depois que os Ministros depuserem as vestes sagradas, mas antes de Vésperas; o da Soledade, na mesma Sexta-feira Santa à tarde, depois do Ofício do Sábado; o da Páscoa, no fim da Procissão da Ressurreição; os das Almas, no fim da Missa do Ofício, antes da Absolvição ao túmulo; a esta mesma hora se devem pregar também os de Exéquias; os de tarde, depois de Vésperas, quando fizer melhor comodidade, mas de sorte que se acabem antes de se por o sol.*"
>
> [...]
>
> "*Tanto que* [o pregador] *entrar no púlpito, ajoelhe nele virado para o altar, e assim estará, enquanto o auditório se sossega e a música acaba o seu canto. Nos Sermões festivos, e sempre que estiver o Santíssimo exposto, não ponha o capelo na cabeça; porém sendo o sermão totalmente doutrinal, como os do Advento e Quaresma, ou fúnebre, como são os das Almas e Exéquias, Enterro do Senhor e Soledade, se cobrirá no princípio por costume da Religião, ainda que a alguns doutos faz dis-*

---

[76] Idem. Ibidem. v. 5, 1716, livro II, título LXI, p. 387-388.
[77] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição XLII, § 541 e 548, p. 173 e 175.

sonância cobrirem-se ao princípio de qualquer sermão aqueles pregadores que hão de pregar descobertos."

No parágrafo acima, Antônio de São Luís informa que a música deve ser executada antes dos sermões, aguardando o pregador, de joelhos no púlpito, "*enquanto o auditório se sossega e a música acaba o seu canto*". Os sermões *doutrinais*, segundo o autor, devem ser concluídos "*com um ato de contrição, pedindo a Deus misericórdia*". O texto *Miserere mei, Deus* (Tem misericórdia de mim, ó Deus) tornou-se, assim, um dos mais apropriados para o caráter doutrinal dos sermões da Quaresma:[78]

> "*Se o sermão for festivo, conclua elevando os corações dos ouvintes a suspirar por aquela inefável celebridade, com que os bem-aventurados assistem diante do trono do Altíssimo, louvando-o e gozando-o eternamente. Se for puramente doutrinal, como os de Penitência, Preces, Missão, Tardes da Quaresma etc., conclua com um ato de contrição, pedindo a Deus misericórdia; da mesma sorte pode concluir os das Domingas da Quaresma e Advento, exceto nas Catedrais, por não obrigar a ajoelhar o Cabido; mas os de Passos, Paixão, Soledade e Enterro sempre os concluirá assim* [...]"

O *Miserere* não foi o único texto cantado nessas oportunidades. Manuscritos do ACMSP indicam o canto de nove outros textos latinos nos sermões da Quaresma. Em ACMSP P 138 C-2[79] foram utilizados seis textos, para serem cantados antes de cada um dos sermões das Missas dos cinco domingos da Quaresma (incluindo, portanto, o primeiro domingo da Paixão), todos com música de André da Silva Gomes: *Quæretis me* (primeiro domingo), *Vigilate omni* (segundo domingo), *Facite fructus* (terceiro domingo), *Si confiteamur* (quarto domingo) e *Qui manducat* (quinto domingo), com um último moteto *Gratia Domini nostri*, prescrito para o final dos Sermões.

Em [079/030] ACMSP P 061 (A/B) C-1 foram musicados o *Miserere* e o *Domine Jesu*, com música de autor não identificado. Em ACMSP P 117 C-1[80] aparecem três textos, com música de André da Silva Gomes: *Hæc est voluntas Dei* e *Gratia Domini nostri*. Finalmente, em [129/079] ACMSP P 118 (C/D) C-1 foram utilizados dois textos,

---

[78] Idem. Ibidem. Lição XLII, § 559, p. 177-178.

[79] ACMSP P 138 C-2 - "*Cinco Motetos / a 4 Vozes e Orgão, / para se cantar antes e depois dos Sermões nas Dom.as da Quaresma, / por A. S. Gomes. / De Antonio Jose de Almeida*". Cópia de Antonio José de Almeida, [São Paulo, meados do século XIX]: partes de SATB, org cif.

[80] ACMSP P 117 C-1 - "*Moteto / a 4 vozes e Orgam / Para antes de cada hum dos Sermões prêgados pelo / Ex.mo, e R.mo Snr. Bispo Diocezano / na publicaçaõ do Jubileo n'este anno de / 1810 / Pode tambem cantar-se nos Sermois das tardes da Quaresma / A. S. G.*" Cópia de A[ndré da] S[ilva] G[omes], [São Paulo], 1810: partes de ATB, org cif.

também com música de Silva Gomes, para serem cantados, respectivamente, antes e depois do Sermão da Soledade, na Sexta-feira Santa: *Sepulto Domino* e *Miserere mei Deus*.

Dentre as composições acima referidas, somente o *Domine Jesu* [030], o *Miserere* [079] e o *Sepulto Domino* [129] estão em *estilo antigo*, o que denota uma certa permissividade para o *estilo moderno* nessas ocasiões. Por outro lado, torna-se evidente a utilização do *Miserere* enquanto principal texto musicado em *estilo antigo* para os sermões da Quaresma.

3.2. Semana Santa

3.2.1. Especificidade das funções da Semana Santa

A Semana Santa, como vimos (item 3.1.2), é constituída pela segunda semana da Paixão - o período mais solene da Quaresma - e o Domingo da Ressurreição ou de Páscoa, a principal festa do ano litúrgico. Por isso, a Semana Santa representou o mais importante período festivo tridentino, no qual, segundo Inama e Less, "[...] *acontecem as funções mais belas, mais sublimes e mais comoventes da Igreja católica.*"[81]

A realização da Semana Santa mobilizava o clero de forma mais intensa que em qualquer outro período litúrgico. A IX Seção do Concílio de Trento, por exemplo, que deveria ser celebrada em Bolonha em 21 de abril de 1547, foi transferida para a Semana de Pentecostes, pois "[...] *alguns dos Padres, que costumavam achar-se presentes neste Concílio, ainda aqui não chegaram, por estarem nestes dias passados da Semana Santa, e festa da Páscoa,*[82] *ocupados nas próprias igrejas.* [...]".[83]

As catedrais possuíam várias normas específicas para a celebração dos ofícios da Semana Santa em seus estatutos e eram preparadas para essa ocasião com uma certa antecedência: a Fábrica da Catedral de São Paulo despendeu, em 1789, duzentos réis

---

[81] "[...] *hanno luogo le funzioni più belle, più sublimi e più commoventi della Chiesa cattolica.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. **La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa**: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip. G. B. Monauni, 1892. p. 354-346.

[82] O Domingo de Páscoa, nesse ano, foi em 10 de abril.

[83] O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos exell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 223-227.

para a "*carpição do pátio pela Semana Santa*".[84] Um manuscrito do ACMSP intitulado "*Notícia do falecimento de Dom Matheus de Abreu Pereira*", relativo ao quarto Bispo de São Paulo (1796-1824), destaca como virtude desse prelado a assiduidade às funções da Semana Santa: "[...] *Os trabalhos e as fadigas do seu ministério episcopal lhe apressaram a morte: apesar dos seus longos anos, assistiu com a maior assiduidade a todos os Ofícios da Semana Santa e à celebração das religiosas cerimônias e preces que a Igreja nossa mãe tem ordenado* [...]".[85]

Devido à complexidade e duração dos ofícios da Semana Santa, a grande maioria das igrejas não promovia todas as funções. A celebração mais completa era verificada somente em catedrais e em igrejas conventuais. Nas igrejas paroquiais (matrizes) e nas capelas de irmandades ou ordens terceiras, a Semana Santa ou algumas de suas funções somente eram celebradas quando houvesse condições especiais, como esclarece Antônio Coelho:[86]

> "*O Tríduo pascal deve celebrar-se nas catedrais, colegiadas, igrejas conventuais (com obrigação de coro) e paroquiais, contanto que se faça solenemente, isto é, segundo as rubricas do Missal Romano (D. 3697, 17; 4049, 1)*
>
> *Porém nas igrejas paroquiais em que não houver Ministros sagrados, mas se puder dispor de três ou quatro Clérigos ou jovens, revestidos de batina e cota, celebrar-se-á o Tríduo pascal segundo o cerimonial do* Memoriale Rituum *(D. 2616, 1; 2915, 1; 2980, 5; 3697, 17).*
>
> *Pode celebrar-se nas igrejas não paroquiais e nos oratórios (públicos e semipúblicos), dos seminários, colégios e comunidades religiosas, contanto que neles se conserve habitualmente a Santíssima Eucaristia, o Ordinário tenha dado licença, expressa ou tácita, e as funções se celebrem solenemente segundo o Missal e a horas distintas daquelas em que se celebram na igreja paroquial. Para nestas igrejas ou oratórios se poderem celebrar segundo o* Memoriale Rituum *é preciso Indulto apostólico (D. 3390).*
>
> *As funções da Quinta e Sexta-feira Santa são inseparáveis e por isso celebrando-se uma tem de se celebrar a outra. Nas igrejas não paroquiais, pode omitir-se a do Sábado Santo (D. 2970, 5; 3219; 4049, 1).*
>
> *Nenhuma destas funções é de direito exclusivo do Páraco, a não ser a Bênção da pia batismal.*"

---

[84] ACMSP 2-3-42 - São Paulo: Parochia da Sé; Livro de Receita e Despesa da Fábrica da Sé de 1º de janeiro de 1748 a 1º de janeiro de 1817. f. 126r.

[85] ACMSP 15-76-21 - Documentos interessantes, seção terceira: dom Matheus de Abreu Pereira - 4º Bispo de São Paulo: 1796-1824. f. 69.

[86] COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3. ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. v. 1, p. 733-734.

Nas vilas e cidades brasileiras, especialmente de São Paulo e Minas Gerais, onde o número das capelas de irmandades e ordens terceiras foi, nos séculos XVIII e XIX, superior ao número de igrejas conventuais, paroquiais e, principalmente, de catedrais, a Semana Santa adquiriu um caráter bastante fragmentado. Nas cidades onde não existiam catedrais, conventos ou matrizes capazes de oferecer à população todos os ofícios dessa semana, a responsabilidade de sua realização era distribuída por irmandades e ordens terceiras diferentes, como também ocorria nas semanas precedentes da Quaresma. No "*Termo de ajuste que faz esta mesa com o novo Professor de Música José Joaquim Imirico Lobo*", da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica (atual Ouro Preto), que vigorou de 1º de setembro de 1798 a 15 de outubro de 1800, quando a função foi transferida para Francisco Gomes da Rocha, o compositor era obrigado a desempenhar as seguintes tarefas:[87]

> "[...] *Música anual desta mesma Ordem* [de Nossa Senhora do Carmo] *na forma que se pratica em todas as festividades dela, como são as Ladainhas nos Sábados de madrugada e nas segundas domingas de cada um mês pelas dez horas do dia para a Procissão da Rasoura, assistir com dois coros de música nas duas Procissões que se costumam fazer de Ramos e a do Enterro, a Missa Cantada de Quinta-feira Santa, a Ladainha no Sábado de Aleluia de tarde e, finalmente, a quaisquer funções que hajam de celebrar por esta ordem, bem como será obrigado a fazer as Novenas de Nossa Senhora que principiam a sete de julho, nas quais reforçará a mesma música, e no dia da festividade de Nossa Senhora a dezesseis de julho, ou no dia que se determinar, será obrigado demais a por dois coros de música, com todo o asseio de bons instrumentos e vozes, na forma que sempre se tem praticado* [...]."

As publicações de Francisco Curt Lange na série "História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais", embora sejam um ponto de partida para o estudo da variabilidade na distribuição das funções da Semana Santa, não permitem uma compreensão ampla dessa questão: os documentos transcritos pelo autor nem sempre apresentam com precisão a especificidade cerimonial da música encomendada, além de se restringirem a um número muito pequeno de localidades mineiras.

A documentação eclesiástica referente à Vila do Ribeirão do Carmo e, posteriormente, cidade de Mariana - fundamental para o esclarecimento desse fenômeno em uma Sé diocesana - jamais foi estudada com o rigor sistemático aplicado por Curt Lange

[87] LANGE, Francisco Kurt. Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais (segunda metade do século XVIII). **Estudos Históricos**, Marília, n. 3/4, p. 32-111, dez. 1965. Este documento encontra-se transcrito nas p. 94-95.

à documentação referente às irmandades do Tejuco, Serro e Vila Rica. Além disso, não é possível determinar com precisão as capelas ou igrejas nas quais a maior parte dos manuscritos musicais produzidos no Brasil nos séculos XVIII e XIX foi executada, uma vez que tais manuscritos normalmente permaneceram em poder dos próprios músicos após sua utilização, sendo raríssimos os arquivos musicais de irmandades, ordens terceiras ou igrejas paroquiais.[88]

Das dezenove catedrais instituídas no Brasil até 1900, são conhecidos arquivos musicais referentes a apenas três (Rio de Janeiro, São Paulo e Mariana), enquanto inúmeros arquivos de corporações musicais contém manuscritos com obras destinadas ao serviço religioso de várias igrejas e capelas, nos quais raramente estão especificados os templos ou as instituições para os quais as obras foram compostas ou executadas. No ACMSP vários manuscritos possuem indicações de que sua música foi destinada à Catedral de São Paulo, entre eles, dois com obras em *estilo antigo*.[89] O único documento musical mineiro aqui repertoriado, que apresenta uma informação dessa natureza, é MMM BL SS-10 M-1 [C-1], em cujo frontispício pode-se ler: "*Pertencente ao Santíssimo Sacramento da Matriz de São José da Barra Longa*".[90]

3.2.2. Ofícios da Semana Santa

Esta seção está destinada a examinar a estrutura dos ofícios da Semana Santa celebrados com música no Brasil (litúrgicos ou não) e os textos próprios de cada um deles. Será tomada como base a Semana Santa catedralícia, por ser esta a mais completa, porém, sempre que possível, os ofícios serão relacionados à prática musical em outras igrejas e capelas.

O estudo relativo aos ritos e livros litúrgicos apresentado no item 2.8 demonstra que as catedrais, igrejas e capelas brasileiras não possuíram ritos próprios, dependendo, pelo menos até fins do século XIX, dos livros tridentinos recebidos da Europa. Mesmo

---

[88] Casos notórios, portanto, são os arquivos musicais da Irmandade do Santíssimo Sacramento e da Ordem Terceira de São Francisco, ambos de São Paulo (SP), ainda não organizados ou catalogados de acordo com critérios musicológicos.

[89] [089] ACMSP P 132 e [142] ACMSP P 144.

[90] MMM BL SS-10 M-1 [C-1] - "*Bassus. / Feria 6.ª in Parasceve / Pertencente ao Sanctissimo Sacramento da / Matriz de Saõ Joze da Barra Longa*". Sem indicação de copista, [Barra Longa, 2ª metade do século XIX]: partes de SATB, bx. O conteúdo é o seguinte: A - *Passio... Joannem* [Proêmio da Paixão da Missa de Sexta-feira Santa]; B - *Jesum Nazarenum* [Bradados da Paixão da Missa de Sexta-feira Santa]; C - [*Ecce lignum crucis*] *Venite, adoremus* [Invitatório da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa]; D - *Popule meus* [Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa].

as cerimônias não litúrgicas praticadas no Brasil, de acordo com as informações até agora disponíveis, são de origem européia (quase sempre portuguesa), apesar de manifestarem particularidades e adaptações relativas ao ambiente americano. Por isso, a compreensão da música produzida no Brasil para a Semana Santa, nos séculos XVIII e XIX, requer, inicialmente, o exame dos textos prescritos para essa ocasião nos livros litúrgicos reformados após o Concílio de Trento.

Os ofícios da Semana Santa podem ser encontrados em vários livros: os Graduais e Kiriais contém as Missas; os Breviários, Antifonários, Diurnais, Vesperais, Responsoriais, Hinários e Saltérios contém textos utilizados nas Horas Canônicas. Funções da Semana Santa também podem ser encontradas no Canto das Paixões, no Memorial dos Ritos, no Pontifical, no Manual do Coro e outros. A complexidade dos ofícios da Semana Santa, contudo, gerou a necessidade de reuni-los em um único livro, cuja primeira versão tridentina foi o *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ*, impresso em 1587, com o cantochão reformado por Giovanni Domenico Guidetti.

A quantidade de edições disponíveis e as modificações realizadas periodicamente nos livros litúrgicos, incluindo o Ofício da Semana Santa, tornam difícil a elaboração de um modelo para a compreensão dos detalhes relativos a essa ocasião, válido por vários séculos. A solução encontrada, para este trabalho, foi eleger duas edições significativas - uma de meados do século XVIII e outra de meados do século XIX - para proporcionarem uma visão geral dos ofícios da Semana Santa. Por outro lado, procurou-se estudar as particularidades e exceções encontradas nos manuscritos musicais consultados com base em outras publicações, de caráter prescritivo, descritivo, histórico e musicológico, além da documentação pertinente, impressa ou manuscrita.

O primeiro livro adotado foi o *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário, impresso nove vezes, de 1743-1817, com pequenas modificações. Sua comprovada utilização na Catedral de Mariana, pelo menos entre 1803 a 1882,[91] sua existência no ACMSP e no MMM, e o fato de ter sido a primeira publicação portuguesa destinada a difundir o cantochão tridentino em Portugal foram fatores decisivos para a escolha. O primeiro volume do *Theatro ecclesiastico* contém as Missas de várias celebrações, entre elas a Quaresma e a Semana Santa, enquanto o segundo volume contém, entre outros, os demais ofícios desse tempo, não incluindo as Horas menores, as Vésperas e as Completas.

---

[91] Cf.: AEAM, cód. P-16 - Catedral de Mariana: inventário 1749-1904.

O *Theatro ecclesiastico*, além de apresentar o texto e o cantochão de somente duas das Horas Canônicas da Semana Santa (Matinas e Laudes), não aborda as funções de Segunda, Terça e Quarta-feira Santa. Trata-se, portanto, de uma publicação com inegável caráter prático, destinada a subsidiar as cerimônias mais solenes ou mais comuns da Semana Santa e de outros períodos do ano litúrgico.[92] A edição eleita como base para o presente estudo foi a oitava (1786), em dois volumes.[93]

O segundo livro foi o *Officium Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V*, sob a responsabilidade de F. J. Vilsecker, impresso em 1842 por Friedrich Pustet e reimpresso em 1856 pela Libraria Universitatis Krüliana,[94] contendo os ofícios dos oito dias da Semana Santa, à exceção das Completas de Domingo de Ramos e das Completas e Horas menores da Segunda, Terça e Quarta-feira Santa. Essa publicação foi preferida em relação ao *Officium Majoris Hebdomadæ*,[95] impresso por Friedrich Pustet em 1882 (como parte do projeto de restauração do canto gregoriano lançado pela Igreja em 1868), devido a pequenas diferenças que somente poderiam ter se manifestado nas composições brasileiras a partir dos últimos anos do século XIX ou dos primeiros anos do século XX, embora a edição de 1882 tenha sido utilizada para esclarecer informações presentes no *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) e no *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856).

Para o estudo das funções não litúrgicas ou não previstas pelo rito tridentino na Semana Santa, como a Procissão do Mandato (na Quinta-feira Santa), a Procissão do Enterro (na Sexta-feira Santa), e a Coroação de Nossa Senhora (Domingo da Ressurrei-

---

[92] Os frontipícios da edição de 1786 do *Theatro ecclesiastico* indicam a abordagem das seguintes cerimônias: v. 1 - "*Em que se trata de todas as Missas Dominicais, desde a primeira Dominga do Advento até a última depois de Pentecostes, Festas de Cristo, de Nossa Senhora, Missas próprias de Santos e dos Comuns, Kyrie, Gloria etc. para todas as Solenidades. Tudo correto e acrescentado com as quatro Missas das Domingas* infra octavas *do Natal, Epifania, Ascenção e Corpus Christi, Vigília de Pentecostes, vinte e três domingas depois de Pentecostes, cinco depois da Páscoa, três depois da Epifania, Transfiguração de Cristo, Exaltação da Cruz, Aniversário de Dedicação da Igreja, e do Patrocínio de S. José para os Regulares*"; v. 2 - "*Em que se trata dos Ofícios do Natal, Semana Santa, Ofício de Defuntos com Missa, Estações, Ofícios de Sepultura, Procissões, Paixões, Preces, Antífonas etc., tudo correto e acrescentado com as Matinas da Páscoa da Ressurreição e Nona da Ascenção de Cristo*".

[93] ROSÁRIO, Domingos do. **Theatro ecclesiastico** [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1786. 2 v.

[94] OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiæ Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856 [1ª ed.: Passaviæ: Librariæ Pustetianæ, 1842]. 482 p. O exemplar consultado pertence a Aluízio José Viegas.

[95] OFFICIUM Majoris Hebdomadæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu emendato editum sub auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Pii PP. IX. Curante Sacr. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. Editio altera, Ratisbonæ, Neo Eboiraci et Cincinatti: Friderici Pustet, 1882. 540, 8* p. [2ª ed.: 1900, 452 p.]. O exemplar consultado pertence ao Museu do Livro da Biblioteca dos Bispos de Mariana (MG).

ção), foram utilizados diversos Cerimoniais portugueses, trabalhos musicológicos e pesquisas sobre funções religiosas antigas e atuais da Quaresma, especialmente em Lisboa[96] e em São João del Rei.[97]

Os quadros 70-77 apresentam todos os ofícios da Semana Santa previstos pelos livros litúrgicos tridentinos, com as designações mais usadas em português, acrescidos das demais cerimônias não tridentinas ou não litúrgicas praticadas no Brasil, para as quais existem composições musicais nos acervos manuscritos de São Paulo e Minas Gerais, estas identificadas pelo sinal (*). Foi incluída, nessa relação, uma superestrutura denominada genericamente *Ofício* e as unidades musicais permutáveis (UMPs) detectadas para cada unidade cerimonial, cujos significados serão esclarecidos caso a caso. Não foi considerada, nos quadros 70-77, a antecipação de alguns dos ofícios para a noite ou tarde do dia anterior.

Quadro 70. Ofícios de Domingo de Ramos (segundo Domingo da Paixão).

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Horas Canônicas	**Matinas**	
	Laudes	
	Prima	
	Terça	
	Sexta	
	Nona	
“Ofício e Missa”	**Aspersão da Água Benta**	**Aspersão da Água Benta**
	Bênção dos Ramos	**Bênção dos Ramos**
	Distribuição dos Ramos	**Distribuição dos Ramos**
	Procissão dos Ramos	**Procissão dos Ramos**
	Missa	**Intróito**
		***Kyrie* (Ordinário)**
		Tracto
		Unidades da Paixão
		Ofertório
		Consagração do cálix
		Consagração da óstia
		Comúnio
Horas Canônicas	**Vésperas**	
	Completas	

Quadro 71. Ofícios de Segunda-feira Santa.

Ofícios	Unidades cerimoniais
Horas Canônicas	**Matinas**

[96] TELES, Jorge de Campos. Op. cit. 160 p.

[97] PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra; trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.; 1º volume: A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. 2. ed. s. l. [Juiz de fora]: [Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei], 1997. 531 p. [1ª ed.: 1982, 343 p.]

	Laudes
	Prima
	Terça
	Sexta
	Nona
Missa	Missa
Horas Canônicas	Vésperas
	Completas

Quadro 72. Ofícios de Terça-feira Santa.

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Horas Canônicas	Matinas	
	Laudes	
	Prima	
	Terça	
	Sexta	
	Nona	
Missa	Missa	Unidades da Paixão
Horas Canônicas	Vésperas	
	Completas	

Quadro 73. Ofícios de Quarta-feira Santa.

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Ofício de Trevas	Matinas	
	Laudes	
Horas menores	Prima	
	Terça	
	Sexta	
	Nona	
Missa	Missa	Unidades da Paixão
Horas Canônicas	Vésperas	
	Completas	

Quadro 74. Ofícios de Quinta-feira Santa (da Ceia do Senhor).

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Ofício de Trevas	**Matinas**	**Primeira Antífona**
		Lições
		Responsórios
	Laudes	***Miserere* (Salmo 50)**
		Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
		***Benedictus* (Cântico de Zacarias)**
		***Christus factus est* (Antífona final)**
Horas menores	**Prima**	
	Tércia	
	Sexta	
	Nona	
“Missa e Vésperas”	**Missa Comemorativa da Ceia do Senhor**	***Kyrie* (Ordinário)**
		***Alleluia* (Próprio)**
	Bênção dos Santos Óleos	***O Redemptor... / Ut novetur...* (Hinos)**
	Procissão de transladação (ou reposição) do Santíssimo Sacramento	***Pange lingua* (versos 1-4 do Hino)**
		***Tantum ergo* (versos 5-6 do Hino)**
	Vésperas	
	Desnudação dos altares	
	Lava-pés (ou Mandato)	***Mandatum novum* (1ª Antífona)**
		***Domine, tu mihi* (4ª Antífona)**
Completas	**Completas**	
Procissão	**Procissão do Mandato (*)**	***Miserere* (Versículos do Salmo 50)**

Quadro 75. Ofícios de Sexta-feira Santa (ou da Paixão).

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Ofício de Trevas	**Matinas**	**Primeira Antífona**
		Lições
		Responsórios
	Laudes	***Miserere* (Salmo 50)**
		Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
		***Benedictus* (Cântico de Zacarias)**
		***Christus factus est* (Antífona final)**
Horas menores	**Prima**	
	Terça	
	Sexta	
	Nona	
“Missa”	**Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos**	***Domine audivi... Eripe me Domine...* (1º e 2º Tractos)**
		Unidades da Paixão
	Adoração da Cruz	***Venite adoremus* (Invitatório)**
		***Popule meus* (Impropérios)**
		***Crux fidelis* (Hino)**
		***Pange lingua* (Hino à Santa Cruz)**
	Procissão ao Santíssimo Sacramento	***Vexilla Regis* (Hino à Santa Cruz)**
Horas Canônicas	**Vésperas**	
	Completas	
Procissão	**Procissão do Enterro (*)**	***Heu! Heu! Domine!* (Estribilho)**
		Versículos da primeira parte
		Segunda parte

Quadro 76. Ofícios de Sábado Santo (ou de Aleluia).

Ofícios	Unidades cerimoniais	UMPs
Ofício de Trevas	**Matinas**	**Primeira Antífona**
		Lições
		Responsórios
	Laudes	***Miserere* (Salmo 50)**
		Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
		***Benedictus* (Cântico de Zacarias)**
		***Christus factus est* (Antífona final)**
Horas menores	**Prima**	
	Terça	
	Sexta	
	Nona	
"Missa e Vésperas"	**Procissão do Fogo Novo**	
	Bênção do Círio Pascal	
	Lições da Vigília Pascal	***Cantemus Domino... / Vinea facta... / Attende cælum* (1º, 2º e 3º Tractos)**
	Bênção da Água Batismal	***Sicut cervus desiderat* (4º Tracto)**
		***Kyrie* (Ladainha de Todos os Santos)**
	Missa da Vigília Pascal ("de Aleluia")	***Kyrie* (Ordinário)**
		***Alleluia* (Proprio)**
	Vésperas	***Alleluia* (Vésperas)**
Completas	**Completas**	

Quadro 77. Ofícios de Domingo da Ressurreição (ou de Páscoa).

Ofícios	UMPs
Horas Canônicas	**Matinas**
	Laudes
	Prima
	Terça
	Sexta
	Nona
Missa	**Missa**
Procissão e Bênção	**Procissão do Santíssimo Sacramento (*)**
	Bênção do Santíssimo Sacramento (*)
Horas Canônicas	**Vésperas**
	Completas
Coroação de Nossa Senhora	**Coroação de Nossa Senhora (*)**

3.2.3. Ofício e Missa de Domingo de Ramos

3.2.3.1. Significado

A rara prática dos Ofícios Divinos ou Horas Canônicas no Domingo de Ramos e, consequentemente, a prática quase exclusiva da Missa e cerimônias anexas, acarretou sua reunião em uma estrutura maior, denominada Ofício e Missa de Domingo de Ramos. Neste caso, a utilização da palavra *ofício* não se confunde com as Horas Canônicas, em função de sua prática incomum: o *Cæremoniale episcoporum* definiu as cerimônias anteriores à Missa como "*Officium in Dominca Palmarum, hoc est, benedictio, et distributio illarum, ac deinde processio*"[98] (Ofício de Domingo de Ramos, ou seja, sua bênção e distribuição e, depois, a procissão), mas utilizou a expressão "*Officium et Missa in Dominica Palmarum*"[99] para designar a cerimônia que inclui a Bênção, a Distribuição, a Procissão e a Missa. O Ofício e Missa de Domingo de Ramos, cuja base fundamental é, efetivamente, a Missa, foi freqüentemente considerado uma grande unidade cerimonial pelos compositores de música religiosa, como também ocorreu com o Ofício de Trevas (Matinas e Laudes), que adiante será estudado.

A única unidade funcional do Ofício e Missa de Domingo de Ramos que manifestou uma certa independência em relação às demais foi o Canto da Paixão na Missa, principalmente em decorrência da grande singularidade desta cerimônia. Em virtude de seus aspectos particulares, as Paixões da Semana Santa serão estudadas no item 3.2.4, embora sejam unidades funcionais que integrem Missas de quatro dias diferentes da Semana Santa. Para melhor clareza, cada uma das unidades cerimoniais do Ofício e Missa de Domingo de Ramos será estudado separadamente. As unidades cerimoniais dessa celebração, no rito tridentino, são as seguintes:

1 - Aspersão da Água Benta
2 - Bênção dos Ramos
3 - Distribuição dos Ramos
4 - Procissão dos Ramos
5 - Missa

---

[98] CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, Cap. XXI, § 1, p. 216.
[99] Idem, Livro II, Cap. XXI, § 14, p. 219.

3.2.3.2. Aspersão da Água Benta no Domingo de Ramos

A Aspersão está apenas indicada no *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) de Domingos do Rosário ou no *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856) de F. J. Vilsecker, mas seu uso foi prescrito na liturgia romana para o início das Missas e outras funções dos domingos, à exceção das Horas Canônicas. No *Theatro ecclesiastico*, a música da Aspersão foi apresentada em capítulo à parte, "*Em que se trata de todas as Missas dominicais, desde a primeira do Advento, até a última depois de Pentecostes, Festas de Cristo e de Nossa Senhora, Missas próprias de Santos e dos seus respectivos Comuns.*"[100] Canta-se, nesta função, uma Antífona (*Vidi aquam* no Tempo Pascal e *Asperges me* fora do Tempo Pascal), seguida do primeiro Versículo do Salmo 50, com *Gloria Patri*, terminando com a repetição da Antífona. A rubrica para o Domingo de Ramos, entretanto, não prevê o canto do *Gloria Patri*: "*No* [primeiro] *Domingo da Paixão e no Domingo de Ramos não se diz* **V**. Gloria Patri."[101]:

- *Asperges me / Domine hyssopo* [Antífona]
- *Miserere mei, Deus* [1º Versículo do Salmo 50]
- *Asperges me / Domine hyssopo* [Antífona]

Em igrejas portuguesas, foi comum a permanência do cantochão alternado com a polifonia e de composições em *estilo antigo* para esta unidade cerimonial até o final do século XIX, como informou Ernesto Vieira (1899):[102]

> "*Nas igrejas de Portugal* [no Domingo de Ramos] *Usa-se cantar esta Antífona* [Asperges me] *com uma música cuja antigüidade não é inferior ao meado do século XVIII, pois que é composta numa das maneiras adotadas por Palestrina e que já de há muito está abandonada, consistindo em alternar o cantochão com o canto figurado.*"

Entre dezesseis conjuntos (referentes a três grupos), somente uma composição em *estilo antigo* foi encontrada para a Aspersão de Domingo de Ramos (e somente em Minas Gerais): um conjunto em [004] MMM BC SS-01 [M-2 (B)], dez em [004] MMM BL SS-01 [M-1 (A)] e cinco em [004] OLS, sem cód. - I (A). O conjunto mais antigo é [004] OLS, sem cód. - I (A) [C-1], de meados do século XVIII, em notação moderna.

---

[100] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 2, p. 1.
[101] Idem. Ibidem. v. 2, p. 1.
[102] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**. [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 71.

A maioria desses conjuntos possui a mesma música para a Aspersão, para as cerimônias dos Ramos e para a Missa (Ordinário e Próprio), o que faz supor uma origem comum. Para facilitar sua referência, essa música será aqui denominada *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, em alusão à procedência do conjunto mais antigo.[103] Não existe *Gloria Patri* em nenhum dos conjuntos após o *Miserere*, o que demonstra ser esta Aspersão específica para o Domingo de Ramos (tal doxologia não está prescrita para essa cerimônia).[104]

A composição em *estilo antigo* para a Aspersão, do *Ofício de Domingo de Ramos de Piranga*, não possui o *incipit* "*Asperges me*" da Antífona e "*Miserere mei, Deus*", pois estes deveriam ser cantados pelo celebrante, e não pelo coro. A transcrição e a execução da obra exigem, contudo, a inserção da melodia tridentina correspondente. A Antífona possui uma estrutura acordal, mas no primeiro versículo do Salmo foi empregada a imitação motívica, o que não é comum em espécimes desse estilo encontrados no Brasil: as vozes A e S reproduzem, com uma defasagem de três compassos, o esquema imitativo das vozes T e B, como podemos observar no exemplo 82.

Exemplo 82. ANÔNIMO. Aspersão da Água Benta de Domingo de Ramos de [004] MMM BC SS-01 [M-2 (B)], [004] MMM BL SS-01 [M-1 (A)] e [004] OLS, sem cód. - I (A). Primeiro versículo do Salmo 50, c. 1-13.

[103] Trata-se de [004] OLS, sem cód. - I (A) [C-1], que, embora esteja sob a guarda da OLS, pertence à Corporação Musical Santa Cecília de Piranga (MG). Cf.: VIEGAS, Aluízio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curiba, Fundação Cultural de Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 110-136.

[104] Em uma Aspersão para o Domingo de Ramos em *estilo moderno*, cuja cópia mais antiga é [150] MMM MA SS-03 [M-2 V-2 (A) C-1], foi incluído o *Gloria Patri*, provavelmente para que pudesse ser utilizada em Missas de outros domingos fora do Tempo Pascal.

3.2.3.3. Bênção dos Ramos no Domingo de Ramos

A Bênção dos Ramos é constituída de quatro unidades funcionais cantadas pelo coro, entremeadas por lições e Leituras pelo Subdiácono e pelo Sacerdote, como podemos observar abaixo (as unidades cantadas pelo coro estão sublinhadas):

- *Hosanna filio David* [Antífona, pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo. Oremus* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Deus, quem diligere* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis* [Lição do Livro do Êxodo, pelo Subdiácono]
- *Collegerunt pontifices* [Responsório 1, pelo coro]
- *In Monte Oliveti* [Responsório 2, pelo coro]
- *Munda cor meum* [Oração, pelo Diácono]
- *Sequentia... Matthæum. In illo tempore: cum appropinquasset* [Evangelho, pelo Diácono]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo. Oremus* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Auge fidem in te* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [pelo Sacerdote]
- *Sanctus / Benedictus* [pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo. Oremus* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Petimus, Domine sancte* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui dispersa congregas* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui miro dispositionis ordine* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui per olivæ ramum* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Benedic, quæsumus Domine* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui Filium tuum* [Oração, pelo Sacerdote]

Normalmente, apenas as unidades destinadas ao coro eram compostas em polifonia, o que ocorre em todos os casos conhecidos, no Brasil. Nem todos os textos da Bênção são obrigatórios: a rubrica tridentina "*vel aliud* **R.**" (ou então o outro Responsório) permite o canto do Responsório *In Monte Oliveti* em lugar do *Collegerunt pontifices* e não necessariamente em seqüência deste, o que explica a ausência de uma dessas unidades (geralmente a segunda) em manuscritos brasileiros e mesmo europeus.

Três composições em *estilo antigo* para essa cerimônia foram localizadas: a primeira encontra-se em [053], nos conjuntos que contém o *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*,[105] enquanto a segunda aparece somente em [054] TA-AAC [MSP (A)] e a terceira em [052] ACMSP P 119 (A). Em nenhuma delas foi observada a imitação motívica, mas as duas primeiras possuem escrita acordal a quatro vozes, enquanto [052] ACMSP P 119 (A) exibe uma escrita a oito vozes, com intervenções de um coro respondidas pelo outro, enquanto o órgão acompanha as partes vocais ininterruptamente.

[105] A cópia mais antiga do *Ofício de Ramos de Piranga* é OLS, sem cód. - I [C-1].

Existe, em todas essas obras, uma particularidade no tratamento polifônico do Responsório *In Monte Oliveti*. Essa unidade funcional é constituída de uma Resposta com duas partes (normalmente divididas por um asterisco nos livros litúrgicos) e de um Versículo, ao final do qual deve ser repetida a segunda parte da Resposta:

R. *In Monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste:*
** Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma: Fiat voluntas tua.*
V. *Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.*
** Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma: Fiat voluntas tua.*

No Responsório do *Ofício de Domingo de Ramos de Piranga* e em [054] TA-AAC [MSP (A)], como também ocorre em composições européias, utiliza-se polifonia acordal a quatro vozes na primeira parte da Resposta e um número menor de vozes, com diversidade rítmica ligeiramente maior no *Spiritus quidem*. Essa técnica visa produzir o efeito responsorial no coro a quatro vozes, como ocorre em obras dessa natureza em cantochão, nas quais a primeira metade da Resposta e todo o verso são cantados por um coro e a segunda metade da Resposta por outro coro.

3.2.3.4. Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos

De acordo com o rito tridentino, o coro pode cantar uma ou duas Antífonas, sem Salmos, durante a distribuição dos ramos que foram bentos na cerimônia anterior, repetindo-as durante todo o tempo que durar a função: "*Assim que o Sacerdote iniciar a distribuição dos ramos* [bentos], *começar-se-á a cantar em coro a Antífona seguinte que, se não for suficiente, será repetida até que se termine a distribuição dos ramos.*"[106] A cerimônia é encerrada por uma oração proferida pelo Sacerdote:

- *Pueri Hebrœorum portantes* [1ª Antífona]
- *Pueri Hebrœorum vestimenta* [2ª Antífona]
- **V.** *Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Omnipotens sempiterne Deus* [Oração, pelo Sacerdote]

Quatro composições em *estilo antigo* "simples" para a Distribuição dos Ramos foram localizadas. Duas delas utilizam apenas a Antífona *Pueri Hebrœorum portan-*

[106] "*Sacerdos dum incipit distribuere Ramos, cantantur a Choro Antiphonæ sequentes, quæ si non sufficiunt repetantur quousque Ramorum distributio finiatur.*" Cf.: ROSÁRIO, Domingos do. **Theatro ecclesiastico**. p. 138.

tes[107] (uma vez que a segunda Antífona, *Pueri Hebræorum vestimenta*, não era obrigatória), classificadas em [115], nos conjuntos de MMM e OLS que contém o *Ofício de Domingo de Ramos de Piranga* e em [116] TA-AAC [MSP (B)]. Duas outras, de André da Silva Gomes e em *estilo antigo* "tardio", utilizam apenas a Antífona *Pueri Hebræorum vestimenta*, empregando a mesma estrutura composicional, mas a primeira escrita a quatro vozes, em [117] ACMSP P 137 C-2, e a segunda a oito vozes, em [118] ACMSP P 137 C-1 e [118] ACMSP P 119 C-2.

O *Pueri Hebræorum* [115], de MMM e OLS, possui estrutura acordal, embora com um interesse rítmico ligeiramente maior que a Aspersão e a Bênção associada, mas o de [116] TA-AAC [MSP (B)], provavelmente, uma composição portuguesa do século XVII, como as demais encontradas no MSP, foi copiado em claves altas e utiliza a estrutura imitativa:[108] a primeira seção (*Pueri Hebræorum portantes ramos*) e a última (*Hosanna in excelsis*) exibem textura acordal, mas as seções intermediárias foram baseadas na imitação de três motivos diferentes (quadro 78).

Quadro 78. Estrutura imitativa do *Pueri Hebræorum* (Antífona para a Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B)].

Motivos	Frases da Antífona	Compassos
1	*olivarum*	12-20
2	*obviaverunt Domino*	15-33
3	*clamantes et dicentes*	33-45

3.2.3.5. Processão dos Ramos no Domingo de Ramos

A estrutura tridentina para a Procissão dos Ramos prescreve o canto de seis Antífonas, sem Salmos. Não são todas obrigatórias, pois, como a duração da Procissão é variável, foram oferecidas para uso livre: o *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856) de F. J. Vilsecker apresenta seis Antífonas, mas o *Theatro ecclesiastico* somente as três primeiras. Segue-se, abaixo, o *incipit* de cada uma das unidades funcionais, estando sublinhadas as que aparecem com música polifônica em manuscritos brasileiros:

- *Procedamus in pace* [pelo Diácono]

[107] O texto dessa Antífona é o seguinte: "*Pueri Hebræorum portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: "Hosanna in excelsis'.*" (As crianças hebréias, segurando ramos de oliveira, receberam o Senhor, clamando e dizendo: 'Hosanna nas alturas').
[108] Uma transcrição preliminar do *Pueri Hebræorum* de [116] TA-AAC [MSP (B)] foi publicada em: CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.

- *In nomine Christi. Amen* [pelo coro]
- *Cum appropinquaret* [1ª Antífona]
- *Cum audisset populus* [2ª Antífona]
- *Ante sex dies* [3ª Antífona]
- *Ocurrunt turbæ* [4ª Antífona]
- *Cum angelis et pueris* [5ª Antífona]
- *Turba multa* [6ª Antífona]
- *Gloria, laus* [Hino a Cristo-Rei - Estribilho, pelos cantores]
- *Israël es tu Rex* [1º Versículo - pelo coro]
- *Cœtus in excelsis* [2º Versículo - pelo coro]
- *Plebs Hebræa tibi* [3º Versículo - pelo coro]
- *Hi tibi passuro* [4º Versículo - pelo coro]
- *Hi placuere tibi* [5º Versículo - pelo coro]
- *Attollite portas / Quis est iste Rex gloriæ?* [pelo coro e pelos hebdomadários]
- *Ingrediente Domino* [Responsório final]

A procissão sai de uma determinada igreja e retorna para a mesma. Na chegada, canta-se o Hino a Cristo Rei (*Gloria, laus*) e o Responsório *Ingrediente Domino*, que encerram a função. Os Cerimoniais portugueses apresentam uma descrição detalhada da Procissão dos Ramos, como é o caso do *Mestre de ceremonias* (1789), de Antônio de São Luiz:[109]

> "*Disposta ela* [a procissão], *estando o Celebrante em cima do supedâneo no meio do altar com a palma na mão direita e o Diácono detrás dele no segundo degrau, com a sua na esquerda, ajoelhe este com um só joelho, e virando-se para o povo pelo lado direito, cante:* Procedamus in pace, *a que responderá o coro:* In nomine Christi. Amen; *e logo o Celebrante, ajoelhando com um joelho só, volte-se também sobre a mão direita; e vindo por-se à do Diácono, desçam ambos para o plano e principie a andar a procissão, indo diante de todos o turiferário movendo o turíbulo e incensando o caminho; logo o Subdiácono com a cruz entre os Ceroferários; depois a comunidade em duas alas, com as palmas encostadas ao ombro da parte de fora e os Rituais na mão desocupada. Os dois cantores assim que a procissão principiar a andar, principiarão também a cantar a Antífona* Cum appropinquasset [sic], *a qual continuarão todos com as mais que traz o ritual.*
>
> *A procissão neste dia, depois de dar volta pelo claustro, há de sair ao adro; e voltando para a porta principal da igreja, entrarão para dentro desta quatro cantores, os quais a hão de fechar, ainda que não de todo, para que se ouça fora o que cantarem. Da parte de fora junto à porta no meio ficará o cruciferário entre os dois Ceroferários com a face virada para a mesma porta e a imagem do Santo Cristo voltada para o Celebrante. A comunidade ponha-se em círculo e o celebrante com o diácono à sua mão esquerda no meio defronte da cruz. Os cantores da igreja hão de estar dois de uma parte e dois da outra, virados uns para os outros, e assim principiarão a cantar os dois primeiros versos* Gloria laus *etc.,* Cui puerile *etc. até o fim; cantados eles, repitam os cantores de fora os mesmos versos; depois cantem os de dentro os dois seguintes:* Is-

[109] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LIX, § 875-876, p. 264.

rael es tu *etc.,* Nomine qui *etc., até se cantarem todos, ainda que se podem omitir alguns, porque faltará o tempo para o mais; mas o Celebrante rezará todos em voz medíocre.*"

A maneira de se cantar o Hino a Cristo Rei e o cerimonial da última etapa da Procissão são os mais complexos desta cerimônia. A rubrica tridentina prescreve a atuação de dois grupos de cantores ou, como figura nos livros litúrgicos, de um *coro* (mais numeroso) e *cantores* (dois ou quatro, de acordo com a rubrica):[110]

"*Ao chegar a procissão, dois ou quatro cantores entram na igreja e fecham a porta. Voltados para a procissão, iniciam o* **V.** Gloria, laus, *cantando os dois primeiros versos. O Sacerdote e os demais, fora da igreja, os repetem. Os de dentro cantam, então, ora todos, ora parte deles, os versos subsequentes, como já visto e os de fora respondem a cada um dos versos* Gloria, laus, *como no princípio.*"

O primeiro verso do Hino, portanto, funciona como estribilho e, de acordo com rubrica tridentina, deve ser cantado uma só vez pelos cantores (dentro da igreja) e repetido pelo coro (fora da igreja), antes de cada um dos cinco versículos:

- *Gloria, laus* [Estribilho - pelos cantores, dentro da igreja]
- *Gloria, laus* [Estribilho - pelo coro, fora da igreja]
- *Israël es tu Rex* [1º versículo - pelos cantores]
- *Gloria, laus* [Estribilho - pelo coro]
- *Cœtus in excelsis* [2º versículo - pelos cantores]
- *Gloria, laus* [Estribilho - pelo coro]
- *Plebs Hebrœa tibi* [3º versículo - pelos cantores]
- *Gloria, laus* [Estribilho - pelo coro]
- *Hi tibi passuro* [4º versículo - pelos cantores]
- *Gloria, laus* [Estribilho - pelo coro]
- *Hi placuere tibi* [5º versículo - pelos cantores]

Nem todos os versículos do Hino a Cristo Rei são obrigatórios, o que explica a freqüente omissão dos versículos posteriores ao primeiro. A música de [162] MMM MA SS-01 [V-2 (C)], em *estilo moderno*, possui, após o *Cum appropinquaret*, a indicação (em A): "*Segue-se Gloria laus e depois ao entrar na igreja o seguinte*", surgindo, na cópia, o *Ingrediente Domino*. Mas o canto do *Gloria laus* pelo coro "de dentro" e,

---

[110] "*In reversione Processionis, duo vel quatuor cantores intrant in Ecclesiam, et clauso ostio, stantes versa facie ad Processionem, incipitur* **V.** Gloria, laus, *et decantant duos primos versus. Sacerdos vero cum aliis extra Ecclesiam repetit eosdem. Deinde, qui sunt intus, cantant alios versus sequentes, vel omnes, vel partem, prout videbitur, et qui sunt extra, ad quoslibet duos versus respondent:* Gloria, laus, *sicut a principio* **V.**" Cf.: 1) ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 1, p. 145; OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 16-17.

posteriormente, pelos cantores "de fora", foi explicitada nessa mesma parte vocal: "*depois de cantar-se dentro cantam de fora Gloria laus*".

O *Attolite portas* é uma modalidade essencialmente catedralícia, cantada antes de a procissão entrar na Igreja e na qual alternam-se o coro (em cantochão) e os hebdomadários, da seguinte maneira:

- *Attolite portas Principes vestras* [Hebdomadários]
- *Quis est iste Rex gloriæ?* [pelo coro]
- *Dominus fortis et potens / Attolite portas* [Hebdomadários]
- *Quis est iste Rex gloriæ?* [pelo coro]
- *Dominus fortis et potens / Attolite portas* [Hebdomadários]
- *Quis est iste Rex gloriæ?* [pelo coro]
- *Dominus virtutem* [Hebdomadários]

Após o Hino a Cristo Rei e o *Attolite portas*, a procissão entra na Igreja, como determina a rubrica tridentina: "*Depois disso, o Subdiácono bate com a haste da cruz na porta da igreja e, após aberta, a Procissão entra na igreja cantando* **R.** [Ingrediente Domino]."[111] O *Ingrediente Domino*, que encerra a Procissão dos Ramos, possui a repetição da segunda parte da Resposta, característica dos Responsórios da Semana Santa:

R. *Ingrediente Domino in sanctam civitatem, Hebræorum pueri resurrectionem Vitæ pronuntiantes,*
* *Cum ramis palmarum:* "*Hosanna, clamabant, in excelsis*"
V. *Cum audisset populus, quod Jesus veniret Jerosolymam, exierunt obviam ei.*
* *Cum ramis palmarum:* "*Hosanna, clamabant, in excelsis*"

A distribuição das unidades funcionais da Procissão dos Ramos em manuscritos musicais diferentes, tanto no Brasil como em Portugal, tornou necessário o reconhecimento de pelo menos quatro unidades musicais permutáveis para esta cerimônia, no caso brasileiro. Caso sejam descritas composições polifônicas para as Antífonas 3 a 6, ou mesmo para o *Attollite portas*, esse número poderá ser aumentado:

- Cum appropinquaret [1ª Antífona]
- Cum audisset populus [2ª Antífona]
- Gloria, laus [Hino a Cristo-Rei - Estribilho, pelos cantores]
- Ingrediente Domino [Responsório final]

Foram localizadas quatro unidades musicais permutáveis em *estilo antigo* "simples" para a Procissão dos Ramos nos acervos paulistas e mineiros consultados. A pri-

[111] "*Postea Subdiaconus hastili Crucis percutit portam qua statim aperta, Processio intrat in Ecclesiam, cantando Respostarium.*". Cf.: ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. p. 147; OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 19.

meira delas, o *Gloria laus* de [042], faz parte dos conjuntos que contém o *Ofício de Domingo de Ramos de Piranga*, enquanto três outras, provavelmente composições de André da Silva Gomes - o *Gloria laus* [041], o *Cum audisset populus* [024] e o *Ingrediente Domino* [062] - aparecem em ACMSP P 032.[112]

As unidades da Procissão dos Ramos de [024/041/062] ACMSP P 032 utilizam polifonia muito simples a quatro vozes, mas a música foi copiada em oito partes vocais (com música idêntica para dois coros a quatro vozes), para facilitar a alternância dos coros, sobretudo no Hino a Cristo Rei. No *Gloria laus* do *Ofício de Domingo de Ramos de Piranga*, a polifonia também é acordal, mas existe uma pequena imitação motívica nos versos *Gloria laus* e *Cætus in excelsis*.

A maioria das cópias com música para a Procissão dos Ramos encontradas em acervos paulistas e mineiros possui unidades funcionais escritas em *estilo moderno*, muitas delas associadas a composições em *estilo antigo* para esta mesma unidade cerimonial, como se observa no quadro 79. Isso demonstra o pequeno interesse do *estilo antigo* nesta função, invalidando a hipótese de que o mesmo fosse preferencialmente utilizado em processões, devido à ausência de instrumentos musicais.

Quadro 79. Unidades funcionais da Procissão dos Ramos, repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Unidades funcionais	Código dos grupos	Número de conjuntos	Estilo
Cum appropinquaret	[162] **MMM MA SS-01 [V-2 (C)]** [162] **MMM MA SS-01 [V-3 (C)]** [162] **MMM MA SS-03 [M-2 V-2 (D)]**	**1** **1** **2**	*moderno*
Cum audisset populus	[024] **ACMSP P 032**	**1**	*antigo*
Gloria laus	[041] **ACMSP P 032**	**1**	*antigo*
Gloria laus	[042] **MMM BC SS-01 [M-2 (E)]** [042] **MMM BL SS-01 [M-1 (D)]** [042] **OLS, sem cód. - I (D)**	**1** **7** **5**	*antigo*
Gloria laus	[176] **MMM BC SS-01 [M-1 (E)]**	**2**	*moderno*
Gloria laus	[177] **MMM MA SS-01 [V-2 (D)]** [177] **MMM MA SS-01 [V-3 (D)]**	**1** **1**	*moderno*
Gloria laus	[178] **MMM MA SS-03 [M-1]**	**2**	*moderno*
Gloria laus	[179] **MMM MA SS-03 [M-2 V-2 (E)]** [179] **MMM MA SS-03 [M-2 V-3 (E)]**	**2** **2**	*moderno*
Ingrediente Domino	[062] **ACMSP P 032**	**1**	*antigo*

Embora os instrumentos musicais, por razões práticas, fossem muito pouco utilizados em procissões, é usual a presença de uma parte de baixo instrumental nos manus-

[112] ACMSP P 032 C-Un - "*Processam de* [Dom.º] *de Ramos / Soprano a 4 Primo Coro / Saindo*". Cópia de [André da Silva Gomes], sem local, [final do século XVIII]: partes de $S^1A^1T^1B^1$ / $S^2A^2T^2B^2$.

critos com música para procissões. Para a Procissão dos Passos, por exemplo, existem manuscritos em Minas Gerais nos quais se observa a utilização de cifras de contínuo na parte do baixo - como em MMM BC SS-19 Série B [V-1 C-Un][113] - o que indica a utilização de instrumento harmônico, como a harpa ou um pequeno órgão positivo, do tipo *realejo*. Luís Henrique informa que o *realejo*, no qual não existem tubos, mas palhetas livres, "*provavelmente inventado em 1450, foi muito usado durante os séculos XVI e XVII.*"[114]

Os manuscritos mineiros com música em *estilo antigo* para a Procissão dos Ramos quase sempre possuem uma parte de baixo instrumental, mas nunca com cifras de contínuo. No século XIX foram utilizados instrumentos graves de sopro (principalmente de metal) para executar essa melodia, mas é possível supor a utilização, no século XVIII, do violoncelo, do contrabaixo, do fagote e similares, além de possíveis instrumentos de harmonia, como a harpa e o órgão positivo. De fato, Luís Henrique informa a existência de violoncelos de procissão, específicos para esse caso:[115]

> "[...] *Na realidade, os primeiros violoncelos apresentavam dois pequenos orifícios nas costas, através dos quais passava uma corda, de modo a suspender o instrumento do pescoço do executante; deste modo, ficavam ambas as mãos livres para tocar. Estes instrumentos, denominados* violoncelos de procissão, *eram usados nas procissões religiosas.*"

---

[113] MMM BC SS-19 Série B [V-1 C-Un] - "*Muteto Suprano a 4*". Sem indicação de copista, sem local, [meados do século XIX]: partes de SA, bx cif.. Existem cifras de contínuo nos motetos *Bajulans*, *Tristis est*, *Domine Jesu* e *Filiæ Jerusalem*.

[114] HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais**. Lisboa, Fundação Caloueste Gulbenkian, 1988. p. 354-355.

[115] Idem. Ibidem. p. 107.

3.2.3.6. Missa de Domingo de Ramos

A Aspersão da Água Benta, a Bênção dos Ramos, a Distribuição dos Ramos e a Procissão dos Ramos são, na verdade, cerimônias anexas à Missa de Domingo de Ramos, mas, por suas particularidades e implicações musicais, podem ser consideradas unidades cerimoniais diferentes. A existência de inúmeros manuscritos com música somente para a Aspersão, Bênção, Distribuição e Procissão desse dia, muitas vezes para apenas uma ou duas dessas funções, torna válida sua separação em quatro unidades cerimoniais distintas.

Na Missa propriamente dita de Domingo de Ramos não existe o *Gloria in excelsis* - denominado Hino Angélico ou Doxologia Maior - como ocorre em todas as Missas da Quaresma anteriores ao Tríduo Pascal, por ser esse um cântico de alegria, estranho ao caráter daqueles dias. Além disso, na Missa de Domingo de Ramos canta-se uma Paixão (no caso, segundo São Mateus) após o Tracto, o que somente voltará a ocorrer nas Missas de Terça e Quarta-feira Santa e na Missa dos Catecúmenos (ou dos Pré-Santificados) de Sexta-feira Santa. São estas as unidades funcionais da Missa de Domingo de Ramos, sublinhadas aquelas para as quais produziu-se ou copiou-se música polifônica, no Brasil.

- <u>*Domine ne longe*</u> [Intróito, pelo coro]
- <u>*Kyrie / Christe / Kyrie*</u> [pelo coro]
- <u>*Tenuisti manum dexteram meam*</u> [Gradual, pelo coro]
- <u>*Deus, Deus meus, respice*</u> [Tracto, pelo coro]
- <u>*Passio... secundum Mathæum*</u> [Paixão]
- *Munda cor meum* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Altera autem die* [pelo Diácono, em tom de Evangelho]
- <u>*Credo*</u> [pelo coro]
- <u>*Improperium exspectavit*</u> [Ofertório, pelo coro]
- *Concede, quæsumus Domine* [Secreta, pelo Sacerdote]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [Prefácio da Santa Cruz, pelo Sacerdote]
- <u>*Sanctus*</u> [pelo coro]
- <u>*Benedictus*</u> [pelo coro]
- <u>*Agnus Dei*</u> [pelo coro]
- <u>*Pater, si non potest hic*</u> [Comúnio, pelo coro]
- *Per hujus, Domine* [Pos-comúnio, pelo coro][116]

Foram localizadas quatro composições com polifonia em *estilo antigo* para a Missa de Domingo de Ramos, três das quais contendo o Ordinário das Missas *semiduples* do Advento e Quaresma (já referidas no item 3.1.3): a primeira delas foi escrita por

[116] Nas Missas privadas existe ainda *o* Evangelho final, pelo Diácono: *Sequentia... Matthæum. In illo tempore: cum appropinquasset...*

André da Silva Gomes a quatro vozes e está em [075] ACMSP P 048 (A) e em [075] ACMSP P 116 (C); a segunda, em [076] ACMSP P 119 (C) e também de André da Silva Gomes, é uma versão a oito vozes da primeira, precedida pela Bênção de Domingo de Ramos; a terceira foi encontrada em [074] TA-AAC [MSP (Y)] e no livro de estante [074] BGUC MM-47, que pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. As duas primeiras Missas, como vimos, utilizam um *estilo antigo* "tardio", enquanto TA-AAC [MSP (Y/Z)] emprega a alternância de cantochão e polifonia e uma elaborada estrutura imitativa, com motivos baseados no próprio cantochão.

A quarta Missa aqui estudada, em verdade a única delas específica para o Domingo de Ramos, é o Ordinário da Missa [073], contida em uma super-unidade que, no item 3.2.3.2, foi denominada *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*. Esta Missa, como as unidades do *ofício* anexo, representa um caso singular entre as obras repertoriadas no presente trabalho, pela quantidade de unidades funcionais (todas em *estilo antigo*) e pela quantidade de conjuntos nos quais aparece (dezessete), além de outras particularidades que adiante veremos. Os grupos e o número de conjuntos manuscritos até agora disponíveis da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga* podem ser observados no quadro 80.

Quadro 80. Grupos de cópias do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Nº	Código dos grupos	Número de conjuntos
1	MMM BC SS-01 [M-2]	1
2	MMM BL SS-01 [M-1]	10
3	MMM MA SS-05 [M-1]	1
4	OLS, sem cód. - I	5

Para uma melhor compreensão do conteúdo do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, foi elaborado o quadro 81, no qual estão comparadas as unidades funcionais encontradas em cada um dos quatro grupos de conjuntos acima relacionados (o asterisco indica a presença da unidade funcional em cada um dos grupos). Embora existam algumas diferenças melódicas entre os manuscritos, a música de cada unidade funcional é a mesma em todos eles, à exceção do Proêmio da Paixão, para o qual existe uma composição em [102] MMM BC SS-01 [M-2 (G)] e [102] MMM BL SS-01 [M-1 (H)] e outra em [101] OLS, sem cód. - I (H). A comparação entre as unidades funcionais das quatro Missas, no quadro 82 (inclui-se, para isso, a Consagração do Cálix),

demonstra ser grande o grau de completude da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Quadro 81. Unidades funcionais e unidades musicais permutáveis do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga* (o número correspondente a cada grupo foi apresentado no quadro 80)

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais	Unidades musicais permutáveis	Grupos			
			1	2	3	4
Aspersão da Água Benta	**Antífona / Salmo 50**	**A - Aspersão**	[004]	[004]	-	[004]
Bênção dos Ramos	**Antífona**	**B - Bênção**	[053]	[053]	-	[053]
	Responsório 1					
	Responsório 2					
	Sanctus* / *Benedictus					
Distribuição dos Ramos	**Antífona 1**	**C - Distribuição**	[115]	[115]	-	[115]
Procissão dos Ramos	**Hino a Cristo Rei**	**D - Procissão**	[042]	[042]	-	[042]
Missa	**Intróito**	**E - Intróito**	-	[032]	-	[032]
	Kyrie	**F - Ordinário da Missa**	[073]	[073]	[073]	[073]
	Tracto	**G - Tracto**	-	[025]	[025]	[025]
	Paixão	**H - Proêmio**	[102]	[102]	-	[101]
		I - Turbas	[085]	[085]	-	[085]
	Ofertório	**J - Ofertório**	-	[057]	[057]	[057]
	Sanctus	**F - Ordinário da Missa**	[073]	[073]	[073]	[073]
		K - Consagr. do Cálix	-	[051]	[051]	[051]
	Benedictus	**F - Ordinário da Missa**	[073]	[073]	[073]	[073]
	Agnus Dei	**F - Ordinário da Missa**	[073]	[073]	[073]	[073]
	Comúnio	**L - Comúnio**	-	-	-	[108]

Quadro 82. Unidades funcionais das Missas de Domingo de Ramos em *estilo antigo* repertoriadas.

Unidades funcionais	ACMSP P 048 ACMSP P 116	ACMSP P 119	TA-AAC [MSP]	*Missa de Domingo de Ramos de Piranga*
Intróito	-	-	-	*Domine, ne longe*
Kyrie	*Kyrie*	*Kyrie*	*Kyrie*	*Kyrie*
Tracto	-	-	-	*Deus, Deus meus*
Paixão	-	-	-	*Passio* [...] *Matthæum*
Credo	*Credo*	*Credo*	*Credo*	*Credo*
Ofertório	*Improperium*	-	-	*Improperium*
Sanctus	-	*Sanctus*	-	*Sanctus*
Consagração do Cálix	-	*Benedictus*	-	*Hic est sanguis meus*
Benedictus	-	-	-	*Benedictus*

Agnus Dei	-	*Agnus Dei*	-	*Agnus Dei*
Communio	-	-	-	*Pater, si non potest*

Todas as unidades funcionais do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga* utilizam o Fá # na armadura de clave (embora existam algumas cópias da Paixão em outras transposições), mas os modos utilizados em cada uma delas nem sempre são os mesmos (quadro 83). Essa diferença pode ser resultado da própria permuta de unidades, evidente ao menos na Paixão e no Comúnio.

Devido às suas particularidades, as Paixões de Domingo de Ramos e de outros dias da Semana Santa serão estudadas no item 3.2.4, no qual também se dará conta das possíveis razões para a coexistência de transposições diferentes, muitas vezes nas partes vocais de uma mesma composição.

Quadro 83. Modos das unidades funcionais do Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga.

Unidades funcionais	Modos
Aspersão	mixolídio
Antífona da Bênção	eólio
1º Responsório da Bênção	eólio
2º Responsório da Bênção	eólio
***Sanctus / Benedictus* da Bênção**	eólio
1ª Antífona da Distribuição	eólio
Hino a Cristo Rei da Procissão	eólio
Intróito da Missa	eólio
***Kyrie* da Missa**	eólio
Tracto da Missa	eólio
Paixão da Missa	jônio
***Credo* da Missa**	jônio
Ofertório da Missa	eólio
***Sanctus* da Missa**	eólio
Consagração do Cálix da Missa	eólio
***Benedictus* da Missa**	eólio
***Agnus Dei* da Missa**	eólio
Comúnio da Missa	jônio

A textura predominante é acordal, na maioria das unidades da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, mas existe uma diversidade rítmica e um interesse harmônico um pouco maior que os observados nas obras em *estilo antigo* para outras ocasiões da Semana Santa, também sendo possível encontrar algumas passagens imitativas não muito desenvolvidas. Destacam-se três unidades nessa Missa, pela exploração mais sistemática da imitação e de motivos rítmicos peculiares: o Tracto (*Deus, Deus meus*), o Ofertório (*Improperium exspectavit*) e a Consagração do Cálix (*Hic est*).

O Tracto (exemplo 83) utiliza uma estrutura imitativa em seus quarenta e sete compassos. Alguns motivos de dois a quatro compassos são expostos e imitados por vozes singulares (representados pelo esquema 1-1-1-1), mas outros (com dois compassos) são apresentados por um par de vozes e imitados por outro par (esquema 2-2), possuindo uma célula constituída pelas figuras θ. ε θ. ε | | (ver exemplo 43, no item 2.6.4). As frases correspondentes a cada um dos motivos podem ser observadas no quadro 84.

Quadro 84. Estrutura imitativa do Tracto [025] da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Motivos	Tipo	Frases do Tracto	Compassos
1 / 2	1-1-1-1	*Deus, Deus meus,*	1-8
3	2-2	*respice in me,*	9-16
1 / 2	1-1-1-1	*Deus, Deus meus,*	17-24
3	2-2	*respice in me:*	25-32
4	1-1-1-1	*quare me dereliquisti?*	33-47

Exemplo 83. ANÔNIMO. *Deus, Deus meus* (Tracto) [025] da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, c. 1-8.

Existe uma outra particularidade nesse Tracto, incomum nas obras em *estilo antigo* repertoriadas: a peça está dividida em três seções, sendo a segunda (c. 17-32) baseada na transposição da primeira (c. 1-16) uma quinta justa acima, mas com a troca de posição dos motivos de imitação: no c. 9, por exemplo, A e T expõem o motivo 2, imitado por S e B, enquanto no c. 25 o motivo é exposto por S e A e imitado por T e B. Trata-se de uma técnica contrapontística bastante sofisticada, observada em outros ma-

nuscritos somente na unidade funcional *Vespere autem sabbati*, das Vésperas do Sábado Santo de [003] TA-AAC [MSP (X)].

No Ofertório (exemplo 84), nem todo o texto foi tratado de forma imitativa. Esta unidade possui uma seção inicial de oito compassos em textura acordal mas, do c. 9 ao final, apresenta cinco motivos de imitação de dois ou três compassos, referentes às seguintes frases (quadro 85).

Quadro 85. Estrutura formal do Ofertório [057] da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Frases do Ofertório	Motivos	Compassos
Improperium exspectavit cor meum	**-**	1-8
et miseriam:	**1**	9-13
et sustinui, qui simul mecum	**2**	14-20
contristaretur,	**3**	19-24
et non fuit:	**-**	25-26
consolantem me quœsivi,	**4**	27-32
et non inveni.	**5**	33-45

Exemplo 84. ANÔNIMO. *Improperium exspectavit* (Ofertório) [057] da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, c. 1-8.

A Consagração do Cálix (exemplo 85) utiliza uma estrutura formal semelhante à do Tacto, com três seções diferentes. Na primeira seção (c. 1-13) existe uma estrutura acordal no c. 1, ocorrendo a imitação de um motivo de 4 compassos nos c. 2-8, enquanto nos c. 9-13 uma fórmula acordal de dois compassos é repetida uma terça menor abaixo, cadenciando em Lá. A segunda seção está baseada na transposição da primeira seção uma quarta justa superior para algumas notas (e uma quinta justa ingerior para outras), com a troca de posição dos motivos de imitação e emprego de um compasso a mais, para provocar o repouso também em Lá. A terceira seção está baseada na imitação

de um motivo de 4 compassos com maior valorização rítmica que os anteriores, cadenciando no c. 41 em Mi (quadro 86).

Quadro 86. Estrutura formal da Consagração do Cálix [051] da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Motivos	Frases da Consagração do Cálix	Compassos
-	*Hic est*	1
1	*sanguis meus,*	2-8
-	*novi testamenti:*	9-13
-	*Hic est*	14
2	*sanguis meus,*	15-21
-	*novi testamenti:*	22-27
3	*qui pro multis effundetur.*	28-42

Exemplo 85. ANÔNIMO. *Hic est sanguis meus* (Consagração do Cálix) [051] do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, c. 1-8.

A composição polifônica para a Consagração do Cálix, como ocorre no *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, é um fato incomum em manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX e semelhante à existência de música polifônica em *estilo moderno* para a Consagração da Hóstia no Domingo de Ramos de [155] MMM BC SS-01 [M-1 (K) C-2], para cujo esclarecimento é necessário o exame do cerimonial desse ato.

No Cânon - a segunda seção da segunda parte da Missa - o Sacerdote realiza a Consagração e elevação da Hóstia, com as palavras "*Qui pridie quam pateretur... / Benedixit, fregit, deditque discipulis suis...*" e, posteriormente, a elevação do Cálix, com o texto "*Simili modo postquam cenatum est... / Benedixit, deditque discipulis suis...*", funções estas prescritas entre o *Sanctus* e o *Benedictus* e não após o *Benedictus*, como sugere a posição dos textos em alguns livros litúrgicos.[117] Os textos citados para a Consa-

[117] "*Benedictus. - Embora nos livros de canto se encontre em seguida aos* Sanctus, *não deve cantar-se antes, nem durante, mas somente depois da elevação (Cœr. Ep., lib. II, cap. VII, 70, 71): ... Chorus*

gração da Hóstia e do Cálix são, portanto, de responsabilidade do Sacerdote ou Celebrante da Missa, como informa o *Mestre de ceremonias*, de Antônio de São Luiz:[118]

> "[...] *e conservando a Hóstia da mesma sorte entre o polex e índex da mão esquerda, com a direita estendida faça uma cruz sobre ela, enquanto diz* benedixit; *continue* fregit *etc., e ao dizer* accipite *torne a aplicar o pólex e índex da mesma mão direita à Hóstia, prosseguindo:* Et manducate ex hoc omnes. [...]"

O *Cæremoniale episcoporum* foi claro ao determinar que, durante a elevação, o coro deveria permanecer em silêncio.[119] Além disso, da Sagrada Congregação dos Ritos, no Decreto n. 2682 (12 de novembro de 1831), reafirmou a proibição do coro no canto desses textos:[120]

> "*Dúvida 31. Como o canto do coro não chega até a elevação da hóstia, o Benedictus* qui venit, *etc. deve ser cantado após a elevação; pode-se cantar imediatamente após o primeiro* Hosanna in excelsis*?*"[121]
> [...]
> "*Resposta à dúvida 31. Deve-se cantar somente após a elevação do Cálix.*"

O Decreto n. 4243 (16 de dezembro de 1909) renovou a proibição de cantar o *Benedictus* antes da elevação[122] e o n. 4364 (14 de janeiro de 1921) determinou que, nas novas edições do *Graduale Romanum* fosse acrescentado, no capítulo "*De ritibus servandis in cantu Missæ*" (O rito a ser observado na Missa), item VII, o seguinte texto:

---

prosequitur cantum usque ad Benedictus qui venit etc. exclusive, quo finito, et non prius elevatur Sacramentum. Tunc silet chorus, et cum aliis adorat. Elevato Sacramento, chorus prosequitur cantum Benedictus qui venit etc.; 2682, 31: Ubi cantus chori non producitur usque ad elevationem Hostiæ, Benedictus qui venit etc. cantari ne debet post elevationem; an immediate post primum Hosanna in excelsis? Resp.: cantari debet post calicis elevationem. (12 de novembro de 1831)." Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 39-40.

[118] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição XVII, § 191, p. 63-64.

[119] "*Interim cæremoniarius, seu aliquis Acolythus, imposito a se ipso, vel ab alio, thure absque benedictione in thuribulum, thurificat Sacramentum Corporis, et Sanguinis Domini, dum elevatur, ter pro unoquoque ducens thuribulum. Chorus prosequitur cantum usque ad* Benedictus, qui venit etc. *exclusive, quo finito, et non prius, elevatur Sacramentum. Tunc silet chorus, e cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia, et gravitate pulsandum est.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. VIII, § 70, p. 172.

[120] "*31. Ubi cantus chori non producitur usque ad elevationem Hostiæ, Benedictus qui venit etc. cantari ne debet post elevationem; an immediate post primum Hosanna in excelsis? /* [...] */ Resp. ad 31. Cantari debet post calicis elevationem.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 85.

[121] Os textos em questão são os seguinte: 1) *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cæli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis*; 2) *Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.*

[122] RODRIGUES, Pe. L[uís]. **Música sacra**: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. p. 128-129.

"*Terminado o Prefácio, o coro continua* Sanctus, *etc., até o Benedictus* qui venit, *etc. exclusive, que depois de se terminar, e não antes, dever-se-á elevar o Sacramento. Então silenciará o coro e com todos fará a adoração. Elevado o Sacramento, o coro prosseguirá cantando o* Benedictus."[123]

Curiosamente, [155] MMM BC SS-01 [M-1 (K) C-2] (que não se refere ao *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*) apresenta música a quatro vozes para as palavras "*Accipite, et manducate ex hoc omnes. Hoc est enim Corpus meum*" (Tomai dele e comei dele todos vós, pois isto é o meu Corpo), que se seguem ao "*Benedixit, fregit...*", da Consagração e elevação da Hóstia, enquanto [051] BL SS-01 M-1 (K) C-2], [051] MMM MA SS-05 [M-1 (D)] e [051] OLS, sem cód. - I (K), como vimos, possuem música a quatro vozes para as palavras "*Hic est sanguis meus, novi testamenti: qui pro multis effundetur*" (Pois este é o meu Sangue, da nova aliança, que será derramado por amor de muitos), um pouco diferente da versão tridentina,[124] que se seguem ao "*Benedixit, deditque*" da Consagração do Cálix.

Essas particularidades sugerem que a composição polifônica para o texto referente à Consagração da Hóstia e do Cálix pode ter sido uma prática local portuguesa, talvez pré-tridentina, e que acabou sendo transferida para o Brasil. Não foi possível determinar a origem dessa manifestação e nem saber qual foi a extensão dessa prática em Portugal e no Brasil, tarefa que requer uma pesquisa específica.

Resta, finalmente, considerar uma particularidade das Missas de Domingo de Ramos, referente à presença do cantochão e da polifonia no *Kyrie* e no *Credo*. Em certas unidades funcionais, como Hinos de Vésperas, Cânticos de Laudes da Semana Santa, *Te Deum laudamus* e também no *Kyrie* e no *Credo*, o cantochão não é proferido por um único coro, mas seus versículos ou frases são alternadas entre dois coros. A música polifônica para esses textos pode ser destinada a todos os versículos ou frases, mas também pode preservar a alternância de coros, um deles em cantochão e o outro em polifonia.

Em catedrais, conventos ou mosteiros, o cantochão do *Kyrie* e do *Credo* seria cantado pelo coro dos capelães ou dos religiosos, mas em igrejas paroquiais e capelas de

[123] "*Finita Præfatione chorus prosequitur* Sanctus, *etc., usque ad Benedictus* qui venit, *etc. exclusive: quo finito, et non prius, elevatur Sacramentum. Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Elevato Sacramento, chorus prosequitur cantum Benedictus*." Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 145-146

[124] O texto tridentino é "*Hic est enim calix sanguinis mei, novi et æterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum*" (Pois este é o Cálix do meu Sangue, do Sangue da nova e eterna aliança, o qual será derramado por amor de vós e de todos os homens para remissão dos pecados).

irmandades ou ordens terceiras, o cantochão dessas unidades somente poderia ser cantado pelo coro ou parte do coro contratado pela entidade. Essa particularidade pode ser observada no *Kyrie* e no *Credo* da Missa da Quaresma de [074] TA-AAC [MSP (Y)], da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga* [073] e da Missa de Domingo de Ramos de [189] MMM BC SS-01 [M-1 (F) C-2]. Nessas três composições, o *Kyrie* é cantado da seguinte maneira (quadro 87).

Quadro 87. Cantochão (**C**) e polifonia (**P**) no *Kyrie* de [074] TA-AAC [MSP (Y)], de [189] MMM BC SS-01 [M-1 (F) C-2] e da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga* [073].

Nº	Canto	Frases do *Kyrie*
1	**P**	*Kyrie, eleison.*
2	**C**	*Kyrie, eleison.*
3	**P**	*Kyrie, eleison.*
4	**C**	*Christe, eleison.*
5	**P**	*Christe, eleison.*
6	**C**	*Christe, eleison.*
7	**P**	*Kyrie, eleison.*
8	**C**	*Kyrie, eleison.*
9	**P**	*Kyrie, eleison.*

Muitas vezes, entretanto, os manuscritos não explicitam as repetições do "*Kyrie, eleison*" ou do "*Christe, eleison*" em cantochão ou em polifonia, por demasiado óbvia na época. Por isso, a não observação dessa prática acarreta, freqüentemente, a execução do *Kyrie* em apenas quatro frases, não somente incorreta do ponto de vista litúrgico como do ponto de vista musical, uma vez que a música que consta nos documentos foi escrita visando a repetição. No *Credo* ocorre o mesmo fenômeno, mas a estrutura irregular do texto motivou sua divisão em frases assimétricas. De acordo com as prescrições tridentinas, a primeira frase - "*Credo in unum Deum*" - deve ser cantada pelo Celebrante e, por essa razão, não existe necessidade de ser copiada em um manuscrito destinado ao coro (quadro 88).

Quadro 88. Cantochão (**C**) e polifonia (**P**) no *Credo* de [074] TA-AAC [MSP (Y)], de [189] MMM BC SS-01 [M-1 (F) C-2] e da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga* [073].

Nº	**Canto**	**Frases do *Credo***
1	[C]	[*Credo in unum Deum*],
2	**P**	*Patrem omnipotentem,*
3	**C**	*Factorem cœli et terræ,*
4	**P**	*visibilium omnium et invisibilium.*
5	**C**	*Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.*
6	**P**	*Et ex Patre natum ante omnia sæcula.*
7	**C**	*Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum vero de Deo vero.*
8	**P**	*Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.*
9	**C**	*Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis.*[125]
10	**P**	*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est.*
11	**C**	*Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.*
12	**P**	*Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.*
13	**C**	*Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.*
14	**P**	*Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.*
15	**C**	*Et in Spiritum Sanctum, Dominum, Et vivificantem:*
16	**P**	*Qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.*
17	**C**	*Et unam sanctam catholicam et spostolicam Ecclesiam.*
18	**P**	*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.*
19	**C**	*Et exspecto resurrectionem mortuorum.*
20	**P**	*Et vitam venturi sæculi. Amen.*

Os manuscritos podem apresentar o cantochão e a polifonia para esses textos ou somente a polifonia, legando aos cantores a leitura do cantochão em um Kyrial, Gradual ou outro livro litúrgico. Em [074] TA-AAC [MSP (Y)], em [073] MMM BL SS-01 [M-1 (F) C-1], em [073] OLS, sem cód. - I (F) [C-1] e em [189] MMM BC SS-01 [M-1 (F) C-2], o cantochão do *Kyrie* e do *Credo* foi copiado entre as frases polifônicas. Isso significa que essas cópias não foram destinadas a catedrais, conventos ou mosteiros, mas sim a igrejas paroquiais ou capelas de irmandades ou ordens terceiras: o mesmo coro que cantava a polifonia deveria cantar também o cantochão.

[125] Após essa frase a rubrica tridentina prescreve um "*Hic genuflectitur*" (aqui devem se ajoelhar todos), para preparar a frase "*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est*" (E incarnou na Virgem Maria por vontade do Espírito Santo e fez-se homem).

3.2.4. Paixões

3.2.4.1. Textos e cantores das Paixões monódicas

A Paixão é uma unidade funcional de algumas Missas da Semana Santa, destinada a apresentar, em forma dramática, os acontecimentos dos últimos dias da vida de Jesus Cristo (desde seu refúgio e prisão em Getsêmani, até sua crucifixão e sepultura), baseados nos relatos bíblicos (Evangelhos) de São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Nas Missas de Domingo de Ramos, Terça-feira e Quarta-feira Santa, a Paixão está localizada na seção conhecida como Catequese, entre o Tracto e o Evangelho, enquanto na Missa dos Catecúmenos (ou dos Pré-Santificados), de Sexta-feira Santa, a Paixão é cantada entre o segundo Tracto e as Orações. O quadro 89 indica os Evangelhos nos quais os textos das Paixões foram baseados.

Quadro 89. Origem bíblica do texto das Paixões da Semana Santa.

Missas da Semana Santa	Evangelho
Domingo de Ramos	São Mateus
Terça-feira Santa	São Marcos
Quarta-feira Santa	São Lucas
Sexta-feira Santa	São João

As Paixões potencializam o aspecto dramático dos Evangelhos, distribuindo as frases do Cronista (também denominado Evangelista ou Narrador), de Cristo e dos demais personagens, sejam eles singulares (Caifás, Pedro, Ancila, Pilatos, etc.) ou coletivos (judeus, soldados, discípulos, etc.) a três cantores diferentes ou, no caso das Paixões polifônicas, a três categorias diferentes de cantores. Nas Paixões monódicas, o cantor responsável pelos personagens diferentes de Cristo era denominado Sinagoga.

O *Cæremoniale Episcoporum* (1600) determinou que a Paixão fosse cantada por apenas três pessoas, que poderiam ser ministros, diáconos ou mesmo religiosos, dependendo da igreja em que fosse celebrada.[126] As rubricas tridentinas prescreviam, na falta de clérigos para cantarem a Paixão (sobretudo em igrejas paroquiais), que esta deveria

[126] "*Tres, qui Passionem sunt cantaturi, dum cantatur Epistola, et Tractus, parantur amictu, alba, cingulo, manipulo, stola ab humero sinistro pendente, coloris violacei, in sacrifitia; et circa finem Tractus procedunt a sacristia hoc ordine*." Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. XXI, § 14, p. 219.

ser inteiramente cantada por um diácono,[127] ou mesmo pelo Celebrante,[128] sendo vetada a participação do organista como cantor nessa ocasião.[129]

O canto da Paixão por três cantores tornou-se, portanto, o modelo tridentino, embora não estivessem completamente vetadas as intervenções polifônicas por outros participantes, como adiante veremos.[130] As partes de cada um desses cantores possuem designações específicas, sendo iniciadas por um símbolo próprio (ou *letras significativas*), como se pode observar no quadro 90. Em geral, os Passionários monódicos foram editados em três volumes - um para cada cantor - embora existam edições (principalmente portuguesas) com todas as partes reunidas em um único volume.

Quadro 90. Cantores das Paixões monódicas.

Símbolo	Parte (cantor)	Personagens representados
C	**Cronista**	Evangelista (ou narrador)
†	**Cristo**	Jesus Cristo
S	**Sinagoga**	Personagens singulares (Pedro, Caifás, Ancila, Pilatos, etc.)
		Personagens coletivos ou *Turbas* (judeus, soldados, discípulos, etc.)

Os Cerimoniais portugueses difundiram esse modelo a partir de inícios do século XVII, embora nem sempre utilizassem a nomenclatura romana para as partes do Cronista, Cristo e Sinagoga, como é o caso do *Thezouro de ceremonias* (1734), de João Campelo de Macedo:[131]

> "*Acabada a Epístola, em quanto se canta o* Tracto, *saem da sacristia os três que hão de cantar a* Paixão, *cobertos* [e] *revestidos com amictos, alvas, cordões e estolas roxas atravessadas e manípulos, a modo de diáconos, sem planetas, nem dalmáticas; indo diante deles o mestre das cerimônias, e o primeiro que o segue é o que faz a pessoa do Evangelista, o segundo o das Turbas e o terceiro a de Cristo, e havendo de cantar a Paixão por três livros, cada um levará o seu encostado ao peito, sustentando-o com a mão esquerda, e na mesma levarão a palma.*"

[127] João Campelo de Macedo informa que "*não havendo três que cantem a Paixão, o diácono a cantará só*". Cf.: MACEDO, João Campelo de. Op. cit. p. 484.
[128] De acordo com Inama e Less, "*nelle chiese minori, dove per mancanza di clero non è possibile officiare con leviti, il celebrante dovrebbe cantare il Passio per intero.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 348.
[129] Essa proibição encontra-se no Decreto n. 3110 da Sagrada Congregação dos Ritos: "*Ad X. In cantu Passionis textus Evangelicus potestne cantari ab Organista, maxime si sit Clericus vel subdiaconus? Resp. ad X: Negative.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 86.
[130] "Le risposta della turba *nel canto del Passio possono essere sostenute dai cantore? - Non decreti speciali, bensi una consuetudine invalsa a Roma ed in altri luoghi permette che il coro risponda in canto figurato* soltanto le parole della turba. *Vi sono molte di tali composizioni di autori classici e moderni.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. op. cit., p. 348.
[131] MACEDO, João Campelo de. Op. cit. § 8, p. 480.

A participação dos três diáconos no canto da Paixão é reafirmada em vários Cerimoniais portugueses, como no *Mestre de ceremonias* (1789) de Antônio de São Luiz, no qual essa prescrição está associada ao *Cæremoniale Episcoporum*:[132]

> "*O dito lugar do Evangelho é o que devem os diáconos cantores cantar a Paixão, não só por insinuação dos autores de melhor nota e praxe das igrejas, em que os ritos se praticam com mais exata perfeição, mas também porque assim o dispõe o Cerimonial dos Bispos, o qual concede que se possa cantar do púlpito, onde houver costume; e neste caso o diácono cantor que fizer a pessoa de Cristo Senhor nosso há de por-se no meio do arco cruzeiro e nunca no Altar mor,* quidquid dicant aliqui."

Muito embora a "*praxe das igrejas*" (como informa Antônio de São Luiz) e os Cerimoniais portugueses recomendassem o canto monódico da Paixão por diáconos, essa norma nem sempre foi observada. Mesmo em catedrais, onde estava pressuposto um número suficiente de clérigos para os ofícios litúrgicos, houve casos nos quais as Paixões não foram cantadas por diáconos. Os *Estatutos da Sé Catedral de São Paulo* (23 de fevereiro de 1838), por exemplo, no Título 3º, Capítulo 6º, Art. 82, determinam que o Mestre da Capela: "*Cantará mais com seus músicos o* Te Deum *no último dia do ano* [e] *o texto da Paixão no Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa* [...]."[133]

3.2.4.2. O *tonus passionis*

As Paixões monódicas não eram cantadas em cantochão livre, como ocorria em Antífonas, Responsórios ou no Ordinário da Missa, mas a partir de um formulário melódico ou *tonus*, como no caso das Lições, do Evangelho ou mesmo de Salmos e Cânticos (embora nestes o procedimento fosse bem mais simples). A aplicação deste *tonus* para as Paixões - o *tonus passionis* - resultava no *accentus*, ou seja, a recitação melódica da Paixão por cada um dos cantores. O *tonus passionis* era um conjunto de células melódicas, específicas para cada seção cantada pelo Cronista, Cristo ou Sinagoga, conhecidas pelas seguintes designações:

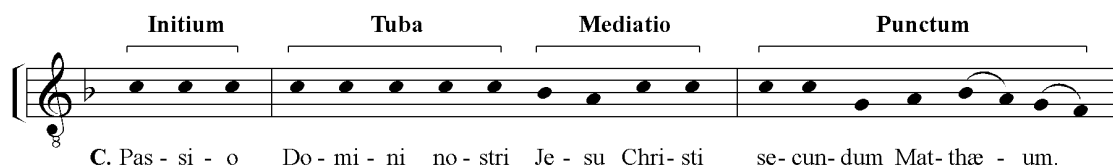
Initium: no início da cada frase
Tuba (*repercutio* ou *tenor*): no meio da frase
Mediatio: nas pequenas pausas, sem pontuação

---

[132] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LIX, § 858, p. 261.
[133] ACMSP (fotocópia, s. cód.) - Estatutos da Sé Catedral de São Paulo (23 de fevereiro de 1838).

Flexa: nas pequenas pausas, com vírgula
Metrum: nas pausas maiores, com ponto e vírgula ou dois pontos
Punctum: ao final da frase, com ponto ou dois pontos
Interrogatio: ao final da frase, com ponto de interrogação

As células mais características de um *tonus passionis* são as *tubæ*, notas repetidas no meio de cada frase que, em geral, são diferentes para o Cronista, o Cristo e o Sinagoga. Como os Passionários medievais diferiram principalmente em relação à nota utilizada para as *tubæ* de cada um dos cantores, estas tornaram-se sua principal marca de identidade. A *tuba* utilizada, por exemplo, nas intervenções do Cronista na Paixão de Domingo de Ramos, de acordo com o *tonus passionis* tridentino (reformado por Giovanni Guidetti em 1586), utiliza a nota Dó^3 (exemplo 86).

Exemplo 86. Células melódicas da primeira intervenção do Cronista, na Paixão de Domingo de Ramos, de acordo com o *tonus passionis* tridentino, reformado por GIOVANNI GUIDETTI em 1586 e reproduzido nas edições de 1743-1817 do *Theatro ecclesiastico* de DOMINGOS DO ROSÁRIO.

O *Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Jesu Christi* foi reformado por Giovanni Domenico Guidetti (1530-1592) e mandado publicar em 1586 por Sisto V:[134] tornou-se o modelo seguido, inicialmente, na capela papal, mas difundiu-se para todo o mundo católico entre os séculos XVII e XVIII, sendo substituído somente no século XX, pelo *Cantus Passionis Domini Nostri Jesu Christi* mandado publicar por um Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos de 1916.[135] No *tonus passionis* reformado por Guidetti, as *tubæ* utilizam as notas Dó^3 (Cronista), Sol^2 (Cristo) e Fá^3 (Sinagoga), enquanto as *tubæ* do *tonus passionis* oficializado no século XX utilizam as notas Dó^3 (Cronista), Fá^2 (Cristo) e Fá^3 (Sinagoga). De acordo com José Maria Pedrosa Cardoso,[136]

[134] O título da primeira edição é o seguinte: *Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Ieju Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem. Iuxta ritum capellæ S. D. N. Papæ ac sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ a Joanne Guidetto bononiensis* [...] *in tres libros divisus* [...]. Romæ Alexandrum Gardanum, 1586. Cf.: CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v. 1, p. 702.
[135] No século XX foram realizadas pequenas alterações no textos das paixões. A única alteração que interessa à prática musica brasileira é a da expressão "*liberet eum nunc, si vult*", da seção *Alios Salvos fecit* das Turbas da Paixão de Domingo de Ramos, alterada para "*liberet eum, nunc si vult*".
[136] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 165-166.

> "[...] *a tradição romana, fixada em 1586 por Giovanni Guidetti, era constituída pelos tenores Dó^3-Sol^2-Fá^3 até ao princípio do século XX, vindo a ser alterado, na edição típica vaticana de 1917 - sob a influência da reforma de Solesmes - com base na tradição alemã do séc. XIV constante dos tenores Dó^3-Fá^2-Fá^3. Na tradição romana parece estar subjacente uma característica melodia modal cultivada na Europa central nos finais da Idade Média.*"

José Maria Pedrosa Cardoso, no mais importante estudo até agora realizado sobre o canto das Paixões em Portugal, constatou a existência de versões portuguesas do *tonus passionis*, diferentes de outras versões conhecidas, incluindo-se a tridentina:[137]

> "*Não se conhece em Portugal qualquer fonte litúrgica com a notação completa do canto da Paixão antes do século XVI, concretamente antes do Passionário de Diogo Fernandes Formoso, impresso em 1543. Todavia, nesse mesmo século, a imprensa portuguesa produziu nada menos que três obras da mesma espécie, as quais se declaram, direta ou indiretamente, dependentes de uma versão praticada na Capela real portuguesa. Uma primeira abordagem comparativa dos três Passionários quinhentistas impressos revela que os mesmos transmitem um* accentus *substancialmente igual entre si e diferente do verificado em obras congêneres da Espanha e do resto da Europa. A julgar pelos dados colhidos até agora, e após o cotejo com a documentação possível, esta versão aparece como uma eventual originalidade musical praticada em Portugal - em Alcobaça pelo menos desde o século XV e na Capela Real desde a primeira metade do século XVI - e mantida de uma forma geral em todo o país até ao momento de ser substituída pela tradição papal, no tempo de D. João V.*"

As versões do *tonus passionis* cultivadas em Portugal utilizaram nas *tubæ* as notas Fá^2 (Cronista), Fá^2 (Cristo) e Dó^3 (Sinagoga), aparecendo em manuscritos e impressos lusitanos até meados do século XVIII, quando foi substituído pela versão tridentina de Giovanni Guidetti, inicialmente divulgada aquele país pelo *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) de Domingos do Rosário. Os impressos descritos por Pedrosa Cardoso, com as versões portuguesas do *tonus passionis*, são os seguintes: [138]

FORMOSO, Diogo Fernandes. **Passionarium secundum Ri/tum capelle Regis Lusita-/nie. / Contenda in hoc volumine sequens / pagela indicabit. / La cantoria deste libro tiene tres / diferencias depuntos: lasquales / se pusieron para guardar el acêto / dela letra: y esto para los que nosõ / latinos: y para quitar el cuidado alos que / los son: y sõ estas para las sillabas longas. + / para las**

[137] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 167-168.
[138] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 192-228 e v. 2, p. 29-45.

breues. ◆ Para los fines y mas lon/gas ⳨. / Con priuilegio real. / E imperial. [Lisboa: Luís Rodrigues, 1543].

CARDOSO, Manuel. **PASSIONARIVM / IUXTA CAPELLÆ REGIS LVSITA-/NIÆ CONSUETUDINEM: ACCEN-/TVS RATIONEM INTEGRE / OBSERVANS. / PER EMMANUELEM CARDOSVM EIVSDEM REGIS / Capellæ Archipræcentorem, & Leiriensis Ecclesiæ Thesaurarium: / Ex mandato secundi prouincialis Concilij Vlissiponensis, / nunc primum æditum. /** [grav.] **/ LEIRIÆ. / Excudebat Antonius à Mariz: cum Reuerend. Dñi. D. / Gasparis Casalij, eiusdê ciuitatis Episcopi: sanctæ / etiam inquisitionis facultate. / Anno 1575.**

CRISTO, Estêvão de. **LIBER PASSIONVM / ET EORVM QVÆ A DOMINICA IN PALMIS, / vsque ad Vesperas Sabbathi sancti inclusive, cantari solent: diligentissimæ corre/ctus, & locupletissime actus inprimis singulorum verborum Accentu studiosissi-/me spectato. / AVCTORE FRATRE STEPHANO / ex sacra IESV CHRISTI seruatore nostri Militia. / Ad D. Alfonsim de Castelbranco Episcopum / Conimbricæ, &c. /** [grav.] **/ OLISSIPONE. / Excudebat Simon Lopezius cum facultate Inquisitorum. / Anno 1595.**

POUSÃO, Manuel. **LIBER / PASSIONUM, / ET EORUM / QUÆ A DOMINICA PALMARUM, / usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent. / AVCTORE / Pp. FR. EMMANUELE POUZAM, / ORDINIS EREMITARUM S. AUGUSTINI, / Provinciæ Lusitaniæ. / PRIMA EDITIO. /** [grav.] **/ LUGDUNI, / EX TYPOGRAPHIA PETRI GUILLIMIN, / Sumptibus JOANNIS ã COSTA, & DIDACI SUAREZ, / Bibliopolarum Ulyssiponensium. / M. DC. LXXV.** [1675] **/ CUM PERMISSU SUPERIORUM.**

As diferenças entre os *toni passionis* portugueses, o *tonus* tridentino e aquele utilizado na liturgia do século XX podem ser observadas nos exemplos 87, 88 e 89, nos quais estão superpostas as melodias específicas, respectivamente, das primeiras intervenções do Cronista, do Cristo e do Sinagoga na Paixão de Domingo de Ramos, de acordo com as seguintes versões: 1) *Liber passionvm* (1595) de Estêvão de Cristo;[139] 2) *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) de Domingos do Rosário;[140] 3) livros litúrgicos vaticanos (a partir de 1916).[141] As notas das *tubæ* neles utilizadas, por sua vez, foram relacionadas no quadro 91.

Quadro 91. Notas das *Tubæ* utilizadas nas melodias cantadas pelo Cronista (**C**), Cristo (†) e Sinagoga (**S**) na Paixão de Domingo de Ramos: 1) no *tonus passionis* português impresso por Estêvão de Cristo em 1595; 2) no *tonus passionis* tridentino reformado por Giovanni Guidetti em 1586 e reproduzido nas edições de 1743-1817 do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário; 3) no *tonus passionis* vaticano, restaurado pelos monges do Mosteiro de Solesmes e impresso nos livros litúrgicos a partir de 1916.

---

[139] CRISTO, Estêvão de. Liber passionvm. Lisboa: Simão Lopes, 1595, f. 1r. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 2, p. 40-41.
[140] ROSÁRIO, Domingo do. Op. cit. v. 1, p. 148-150.
[141] CANTUS Passionis Domini Nostri Jesu christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem ex editione authentica excerptis. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1948. v. 1 (Cronista), p. 1-2, v. 2 (Cristo), p. 1 e v. 3 (Sinagoga), p. 1.

	E. de Cristo	G. Guidetti	Solesmes
C	Fá²	Dó³	Dó³
†	Fá²	Sol²	Fá²
S	Dó³	Fá³	Fá³

Exemplo 87. Primeira intervenção do Cronista, na Paixão de Domingo de Ramos: 1) no *tonus passionis* português impresso por ESTÊVÃO DE CRISTO em 1595 (**EC**); 2) no *tonus passionis* tridentino reformado por GIOVANNI GUIDETTI em 1586 (**GG**) e reproduzido nas edições de 1743-1817 do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário; 3) no *tonus passionis* vaticano, restaurado pelos monges do Mosteiro de Solesmes e impresso nos livros litúrgicos a partir de 1916 (**MS**).

Exemplo 88. Primeira intervenção do Cristo, na Paixão de Domingo de Ramos: 1) no *tonus passionis* português impresso por ESTÊVÃO DE CRISTO em 1595 (**EC**); 2) no *tonus passionis* tridentino reformado por GIOVANNI GUIDETTI em 1586 (**GG**) e reproduzido nas edições de 1743-1817 do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário; 3) no *tonus passionis* vaticano, restaurado pelos monges do Mosteiro de Solesmes e impresso nos livros litúrgicos a partir de 1916 (**MS**).

Exemplo 89. Primeira intervenção do Sinagoga, na Paixão de Domingo de Ramos: 1) no *tonus passionis* português impresso por ESTÊVÃO DE CRISTO em 1595 (**EC**); 2) no *tonus passionis* tridentino reformado por GIOVANNI GUIDETTI em 1586 (**GG**) e reproduzido nas edições de 1743-1817 do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário; 3) no *tonus passionis* vaticano, restaurado pelos monges do Mosteiro de Solesmes e impresso nos livros litúrgicos a partir de 1916 (**MS**).

3.2.4.3. Paixões polifônicas

Muito embora as Paixões fossem inicialmente concebidas como gêneros monódicos, estas começaram a receber polifonia em alguns trechos, ou mesmo em todo o seu texto, a partir do século XV, sem que isso implicasse a exclusão do canto monódico, uma vez que, em muitas igrejas, este vem sendo praticado até o presente. De acordo com José Maria Pedrosa Cardoso, as primeiras Paixões polifônicas conhecidas são inglesas: "*as do British Museum, datadas de 1430 e 1444, as da Shrewsbury School, c.1430, e a Paixão de S. Mateus de Richard Davy, o primeiro autor nominal de Paixões, finais do século XV.*"[142]

Em Portugal, as Paixões foram parcial ou totalmente compostas em polifonia a partir do século XVI, sabendo-se, a partir do trabalho de Pedrosa Cardoso, que "[...] *o primeiro compositor identificado de música de Paixão é Antônio Carreira, 'o velho', segundo os manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm MM 40) e do arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf FSVL 1P-H6).*"[143]

No Brasil, as Paixões começaram a ser celebradas sob a supervisão jesuítica, pouco tempo após o início da colonização. José de Anchieta, em carta de 1º de junho de 1560, informou que, em Piratininga (hoje São Paulo): "*Também lhes predicamos a Paixão em sua língua, não sem grande devoção, e muitas lágrimas dos ouvintes, as quais também derramam em abundância nas confissões e comunhões.*"[144] De acordo com Fernão Cardim, na Sexta-feira Santa celebrada no Colégio Jesuítico de Salvador em 30 de março de 1584, cantou-se a "[...] *Paixão na língua, que causou muita devoção e lagrimas nos índios.* [...] *O padre visitador* [Cristóvão de Gouveia] *lhes fez todos os ofícios que se oficiaram a vozes com seus bradados.* [145]

A existência de Paixões polifônicas na Europa, quase um século antes do final do Concílio de Trento, talvez tenha contribuído para que as rubricas e Decretos emitidos a partir de fins do século XVI não proibissem essa prática, mas apenas regulassem sua

---

[142] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 282.

[143] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 282-283.

[144] "*También les predicamos la Passión en su lengua no sin gran devotión y muchas lágrimas de los oyentes, las quales también derraman en abundantia en las confessiones y communiones.*" Cf.: Carta "*Do Ir. José de Anchieta ao P. Diego Laynes, Roma. S. vicente 1º de junho de 1560*". In: LEITE, Serafim. Op. cit., 1958. v. 3, doc. 36, p. 246-296 (§ 8, p. 255)

[145] CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**: introduções e notas de Rodolpho Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980 (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v. 13). Doc. 3: "*Informação da missão do P. Christovão Gouvêa às partes do Brasil ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*", p. 159.

utilização, de acordo com as prescrições cerimoniais pós-conciliares. Assim, o Decreto n. 2659 da Sagrada Congregação dos Ritos (16 de janeiro de 1677) - resultado de uma consulta do Mestre de Cerimônias espanhol Diaz de Escobar - não proibiu a polifonia nas Paixões, mas vetou unicamente a participação de um coro de leigos, importante sinal de que o fenômeno já ocorria há um certo tempo:[146]

> "*8. Em Missas da Semana Santa canta-se, algumas vezes, a Paixão, não somente por Subdiáconos, mas também por muitos leigos juntos, contrariamente ao* Cæremoniale Romanum *liv. 2, cap. 21, no qual está prescrito: 'os cantores das Paixões devem vestir-se com amicto, alba, cíngulo e estola', o que somente se observa para o diácono. E, com a utilização desse costume, canta-se a Paixão nas Missas, privadas ou não; nesse caso, somente o Sacerdote, que celebra a Missa, desce do Altar com todos os paramentos, após o canto da Paixão, e tudo isso necessita não pequeno remédio.*"
>
> [...]
>
> "*E a Sagrada Congregação responde: esses costumes, ou melhor, esses abusos, expostos nas dúvidas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, sendo contrários às rubricas e às opiniões também expostas, devem ser totalmente eliminados. Não são louváveis, mas escandalosos ao máximo aos que estimam a boa observação dos ritos; e assim se declara e se decreta, determinando-se agora que sejam todos abolidos. Dia 16 de janeiro de 1677.*"

Além disso, as Turbas não poderiam ser cantadas pelos assistentes da Missa, determinação emitida pela Sagrada Congregação dos Ritos no Decreto n. 2169, de 17 junho de 1706.[147] O canto polifônico das Paixões foi oficialmente aprovado para as Turbas somente na *Ordinatio quoad sacram musicen*, da mesma Congregação (25 de julho de 1884), com a recomendação de que fosse utilizada uma composição da escola romana, ou seja, em *estilo antigo*:[148]

---

[146] "*8. In Missis Majoris Hebdomadæ canitur aliquando Passio non solum a Subdiaconis, verum a laicis, et multoties ab uxoratis contra Cæremoniale Romanum lib. 2 cap. 21, ubi præcipitur: Passionem canentes indui debere amictu, alba, cingulo, et stola: quæ omnia ad Diaconum dumtaxat spectant. Et adeo hæc consuetudo involuit, ut in Missa etiam privata cantetur* Passio, *imo et etiam sine illa; solus enim Sacerdos quilibet, quin Missam celebret, exit ad altare cum omnibus paramentis, ibique adest dum (sic) statimque* Passio *canitur, quæ omnia non parvo remedio indigere videntur.* / [...] / *Et eadem S. C. respondit: consuetudines, seu ut melius dicam, abusus omnes expositi in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 dubio, uti repugnantes Rubricis, et expositorum opinionibus toli omnino debent. Non sunt enim laudabiles, imo scandalosæ iis maxime, qui amant observatiam bonorum rituum; et ita declaravit, decrevit, atque præfacta omnino tolli mandavit. Die 16. Jannuarii 1677.*" Cf.: DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum [...]. v. 2, p. 381-382.

[147] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

[148] "*Art. 8. Cantum figuratum Gregoriano inordinate commiscere haud licet; atque idcirco in solemni cantu Domincæ Passionis, in quo Directorium ad amussim sequendum est, quæ dicuntur Puncta musica inhibentur: permittitur solummodo Turbæ melodia polyphona, juxta scholæ Romanæ, præsertim vero Palestrinæ, Viri Magistri, modulos, respondere.*" Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. § II, p. 284.

> "*Art. 8. É proibido inserir desordenadamente o canto figurado no cantochão; consequentemente, são vetados os chamados* pontos musicais *no canto das Paixões de Nosso Senhor, nos quais deve-se seguir o* Diretório [do coro]. *São permitidas tão somente as respostas polifônicas das Turbas, de acordo com os modelos da escola romana, sobretudo de* [Giovanni Pierluigi da] *Palestrina.*"

Foi somente no Decreto n. 4044 (7 de junho de 1899) que admitiu-se o canto dos textos relativos aos personagens singulares e coletivos, originalmente atribuídos ao Sinagoga, por um coro de leigos, prática que, pelo menos em relação às Turbas, vinha efetivamente ocorrendo desde, pelo menos, o século XVII:[149]

> "*Dúvida II. É permitido, no canto da Paixão atribuído ao diácono, que representa o Sinagoga, cantar as frases proferidas por um único personagem, como Pedro, Caifás, etc., assim como as frases das Turbas por um coro comum, constituído de leigos?*
> *Resposta à dúvida. II. Pode-se permitir.*"

O modelo oficialmente aceito para as Paixões polifônicas foi, portanto, aquele que preservava as partes monódicas do Cronista e do Cristo, mas permitia o canto coral nos textos do Sinagoga, relativos às Turbas ou aos personagens singulares. Embora alguns dos Decretos que regulamentassem essa prática fossem emitidos somente no final do século XIX, estes foram baseados em prescrições tridentinas, incluindo as do *Cæremoniale Episcoporum* de 1600 e, por isso, sua interpretação pode ser aplicada a períodos anteriores à sua emissão.

Por essa razão, o canto polifônico das Turbas vinha sendo praticado na capela papal desde o século XVI, sem que isso ferisse as normas pós-conciliares. Ludovic Celler assistiu aos ofícios da Semana Santa de 1866 no Vaticano, constatando o canto das Paixões de Domingo de Ramos e de Sexta-feira Santa, com música polifônica para as Turbas composta pelo espanhol Tomás Luís de Victoria (1548-1611). Este autor registrou o seguinte comentário a respeito das Paixões de Victoria, informando ser onze o

---

[149] "*Dubium II. An permitti possit ut in cantu Passionis Diaconus, qui repræsentat Synagogam, eas tantum sententias cantet quæ ab uno proferuntur ut a Pedro, Caipha, etc.; sententiæ vero turbæ cantentur a schola ordinarie ex laicis conflata? / Ad. II. Permitti posse.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 105.

número de Turbas no Domingo de Ramos e vinte na Sexta-feira Santa (ver exemplos 13 e 14, no item 2.5.1):[150]

> "*Um cantor (normalmente tenor) faz o papel do Evangelista e narra a Paixão; um outro cantor (baixo) representa Jesus Cristo; o coro faz o papel do povo. Algumas vezes, os sopranos e contraltos cantam separadamente, mas a divisão dos personagens entre as vozes é bastante arbitrária. Essa Paixão é entremeada, algumas vezes, por leituras e peças estranhas ao texto. O coro, que representa o povo, posta-se na tribuna, enquanto os personagens ficam próximos ao altar. Assim como nas Lições* [das Matinas], *ocorrem terminações variadas ao final das frases, de acordo com o sentido do texto, cada uma delas com uma cadência particular.*
>
> *A Paixão segundo São Mateus, cantada há muito tempo no Domingo de Ramos, possui vinte números* [Turbas], *enquanto a Paixão segundo São João possui somente onze, sendo normalmente cantada na Sexta-feira Santa.*"

Os Cerimoniais portugueses, a partir de 1675, descrevem ou prescrevem algum tipo de polifonia para as paixões, a começar pelo *Manual de tudo o que se canta fora do choro* de Raimundo da Conversão (1675), o qual atesta o uso do *canto de órgão* em alguns "ditos" da Paixão, pelos três cantores responsáveis pelas partes do Cronista, Cristo e Sinagoga.[151] O mesmo fenômeno foi descrito por Leonardo de São José, no *Economicon Sacro* (1693):[152]

> "[...] *E porque alguns expositores dos ritos variam sobre estes lugares, seguiremos o que entre nós se usa na Paixão, a qual costumam cantar três Cônegos nossos, de vozes mais sonoras, porque dizem alguns*

[150] "*Un chanteur (ordinairement ténor) fait office d'evangéliste et raconte la Passion; un autre chanteur (basse) représente Jésus Christ; le choeur fait le peuple. Par fois les sopranos et contraltos figurent séparément, et la repartition des personnages entre les voix est très-arbitraire. On entremête quelquefois cette Passion avec des lectures et des morceaux étrangers. Le choeur qui fait le peuple est dans la tribune, les personnages sont près de l'autel. Même chose a lieu que dans les Leçons, il y a aux fins de phrases des terminaisons variées selon le sens, et chaque rôle a une cadence particulière. La Passion selon saint Matthieu, executée anciennement le Dimanche des Rameux, a vingt numerós, celle de saint Jean en a onze seulement, et se joue d'ordinaire le vendredi.*" Cf.: CELLER, Ludovic. **La Semaine Sainte au Vatican**: étude musicale et pittoresque; texte et musique. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867. p. 91.

[151] "*Em algumas partes se costuma dizerem-se as Paixões destes dias com alguns ditos de canto de órgão os mesmos* [3] *ministros que as cantam* [...]." Cf.: CONVERSÃO, Raimundo da. **Manual de tudo o que se canta fora do choro conforme ao uso dos religiosos, e religiosas da sagrada ordem da Penitencia do nosso Seraphico Padre Saõ Francisco do reyno de Portugal** [...]. Coimbra: Rodrigo de Carvalho Coutinho, 1675. p. 194. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 127.

[152] SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso naõ só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregaçaõ de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero**. [...] Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693. p. 515. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 127. Leonardo de São José acrescenta, na p. 515: "[...] *seguiremos o que entre nós se usa na Paixão, a qual costumam cantar três Cônegos nossos, de vozes mais sonoras, porque dizem alguns versos em canto figurado a três vozes em algumas cláusulas no discurso da Paixão* [...]."

> *versos em canto figurado a três vozes em algumas cláusulas no discurso da Paixão* [...].”

Manuel da Conceição, no *Ceremonial Seráfico e Romano* (1730), descreveu o canto polifônico na Paixão por mais de três pessoas: “[...] *a Paixão se há de cantar por três ministros distintos dos que celebram a Missa, e poderão ir muitos mais, se for cantada a vozes, como em algumas Igrejas se costuma* [...].”[153] Mas foi Amaro dos Anjos, no *Directorio ceremonial* (1734), o autor que apresentou a primeira prescrição detalhada de uma Paixão polifônica, diferente, porém, dos modelos autorizados pela Sagrada Congregação dos Ritos, uma vez que, aqui, foi previsto o canto coral tanto para a parte do Cronista (denominado Evangelista), quanto para as Turbas, além da intervenção de um *tiple* (soprano) para o canto das duas frases da Ancila (Escrava):[154]

> “[...] *cantarem-se as Paixões com toda a solenidade, grandeza e harmonia, porque como se cantam a vozes, devem ser sempre seis os que a cantarem: quatro que fazem o Texto, que representam a pessoa do Evangelista, um que faz o Bradado e outro da pessoa de Cristo. Para este efeito costumamos por um altar portátil à entrada da Capela mor no meio dela, sem mais ornato que uma toalha, e quatro estantes, onde se canta o Texto, para o púlpito da sua mão direita vai o que faz a pessoa de Cristo e para o da esquerda o Bradado* [...]. *No coro se cantam os ditos das Turbas e aí mesmo um tiple faz as Ancilas, para tudo se fazer com grandeza e perfeição.* [...] *Na Terça e na Quarta-feira se costuma cantar a Paixão somente de três: um que faz a pessoa do Evangelista, outro de Cristo e outro do Bradado.* [...]”

Em relação à natureza dos cantores que atuavam nos trechos polifônicos da Paixão, os Cerimoniais portugueses apresentam instruções diferentes. O *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros* (1647) admite que “[...] *os ditos das turbas dirão os músicos do coro; porém, faltando estes, o mesmo religioso dos Bradados os dirá todos.*”[155] Antônio de São Luiz, no *Mestre de ceremonias* (1789), apesar de admitir a par-

---

[153] CONCEIÇÃO, Manuel da. **Ceremonial seráfico e romano para toda a Ordem Franciscana e em especial para a observancia da Provincia dos Algarves** [...]. Lisboa: Officina da Música, 1730. p. 337. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 128.
[153] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.
[154] ANJOS, Amaro dos. **Directorio ceremonial composto pelo Padre Pregador geral Amaro dos Anjos Ulysbonense, Cónego da mesma congregação; e mesmtre de ceremonias no convento de Saõ Joaõ de Xabregas. Novamente correcto conforme o Missal Romano**. Lisboa Occidental: Bernardo da Costa, 1734. p. 424-425. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 128-129.
[154] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.
[155] CEREMONIAL da congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal. Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro e Lourenço Craesbeeck, 1647. 145. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 141.
[155] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

ticipação de quatro cantores para os trechos polifônicos, além dos três diáconos para as partes monódicas, afirma que esses quatro cantores também devem ser diáconos:[156]

> "*Em algumas igrejas não canta o diácono que faz o Bradado, senão aquelas palavras, que são de uma só pessoa, como Ancila etc.; e para cantar as de muitas, revestem-se mais quatro cantores de alvas e estolas diaconais, os quais se ajuntam aos três sobreditos diáconos. Porém o Cerimonial dos Bispos, que deve seguir-se, como texto, e quase todos os outros autores dispõe que tudo se cante só pelos três diáconos sobreditos, sem que o coro ou alguém mais responda cousa alguma, ainda nos ditos das Ancilas; e esta é a praxe das igrejas mais bem ritualizadas, pelo que assim se observe nas nossas, ainda que não será culpa alguma, havendo abundância de boas vozes, introduzir de mais os tais quatro cantores (que também devem ser diáconos) na igreja ou no coro, com tanto que não faltem os outros três no lugar já assinado.*"

As informações relativas ao canto da Paixão nos Cerimoniais portugueses demonstram que, embora a polifonia fosse aceita, com ou sem restrições, não existia um claro aparato normativo para todas as suas possibilidades, recorrendo-se, muitas vezes, ao costume para justificar sua utilização. Por isso, em tais obras são comuns expressões como "*em algumas partes se costuma*" (Raimundo da Conversão, 1675), "*o que entre nós se usa*" (Leonardo de São José, 1693), "*como em algumas Igrejas se costuma*" (Manuel da Conceição, 1730), "*para este efeito costumamos*" (Amaro dos Anjos, 1734) e "*em algumas igrejas não canta*" (Antônio de São Luiz, 1789). José Maria Pedrosa Cardoso confirma essa tendência, em relação à polifonia nas Paixões:[157]

> "*A opção pela polifonia, como elemento alternativo ou integrante, é mais um fato do que uma norma, uma vez que dependia sempre das capacidades criativas e de execução de um determinado centro religioso, e raramente um livro cerimonial se escrevia a pensar apenas numa comunidade eclesial.* [...]"

---

[156] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LIX, § 885, p. 267.
[157] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 139.
[157] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

3.2.4.4. Tipologia das Paixões polifônicas

A determinação dos tipos de Paixões polifônicas, portanto, depende não apenas do estudo dos livros litúrgicos, decretos ou Cerimoniais, mas principalmente do exame das próprias composições, nas quais são evidenciadas opções próprias de dioceses ou ordens religiosas. José Maria Pedrosa Cardoso estudou a tipologia das Paixões polifônicas propostas por Otto Kade (1893), Kurt von Fischer (1954), Günther Schmidt (1960) e Friedrich Blume (1965), para subsidiar a abordagem das Paixões portuguesas. De acordo com Pedrosa Cardoso, as tipologias do século XX reconhecem a existência de dois tipos de Paixões polifônicas: as *Paixões responsoriais*, nas quais alternam-se cantochão e polifonia e as *Paixões inteiramente polifônicas* (durchkomponiert).[158]

Kurt von Fischer distingue dois tipos de paixões responsoriais: as que possuem polifonia apenas nas Turbas (personagens coletivos do Sinagoga) e as que possuem polifonia apenas nos Bradados (personagens coletivos e singulares do Sinagoga), como podemos observar no quadro 92.[159]

Quadro 92. Tipologia das Paixões polifônicas, proposta por Kurt von Fischer (1954).

Tipo de Paixão	Polifonia
1. Responsorial	**1.1. Turbas**
	1.2. Bradados
2. Inteiramente polifônica	

Günther Schmidt, por sua vez, diferencia a Paixão evangélica da Paixão católica, classificando a última em quatro categorias distintas. Schmidt levou em consideração, para sua tipologia, não somente a natureza dos textos que recebiam polifonia, mas também a presença ou não do *tonus passionis* como *cantus firmus*[160] nas passagens polifônicas (quadro 93).[161]

Quadro 93. Tipologia das Paixões polifônicas, proposta por Günther Schmidt (1960).

---

[158] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 284-291.

[159] FISCHER, Kurt von. Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 11, p. 189-205, 1954. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 284-285. Cf., também: FISCHER, Kurt von. von Ein singulärer typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 19/20, p. 180 e segs., 1962-1963.

[160] *Cantus firmus* é uma melodia originária de um cantochão ou *tonus*, mensurada e convertida em uma das vozes de uma obra ou trecho polifônico.

[161] SCHMIDT, Günter. Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 17, p. 100-125, 1960. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 287-289.

Tipo de Paixão polifônica		Características
Genérico	**Específico**	
1. Paixão responsorial	**1.1. História da Paixão** (Passionshistorie)	Turbas do *Sinagoga*, com *cantus firmus* da Paixão monódica
	1.2. Paixão (Passion)	Em toda a parte do *Sinagoga*, sem *cantus firmus* da Paixão monódica
2. Paixão inteiramente polifônica	**2.1. História da Paixão** (Passionshistorie)	*cantus firmus* da Paixão monódica sempre presente
	2.2. Paixão (Passion)	sem dependência do *cantus firmus* da Paixão monódica e com sonoridade acordal
3. Paixão-motete (Motettische Passion)		elaborada com elementos técnicos dos motetos
4. Paixão-oratória (Oratorische Passion)		elaborada com a técnica do recitativo e ária

Embora Pedrosa Cardoso tenha descrito outras tipologias, a análise dos modelos propostos por Kurt von Fischer (1954) e por Günther Schmidt (1960) é suficiente para se verificar que as Paixões portuguesas escritas entre o século XVI e meados do século XVIII, e mesmo as Paixões em *estilo antigo* encontradas em manuscritos brasileiros dos séculos XVIII e XIX possuem caraterísticas particulares, nem sempre encontradas nos similares de outras regiões européias. Por isso, Cardoso codificou uma tipologia específica para as Paixões portuguesas, de acordo com a natureza dos textos que receberam polifonia, utilizando a nomenclatura encontrada nos Cerimoniais lusitanos, em notícias históricas e, principalmente, nos manuscritos e impressos musicais portugueses com o canto polifônico das Paixões (quadro 94).[162]

Quadro 94. Tipologia das Paixões polifônicas portuguesas, proposta por José Maria Pedrosa Cardoso (1998).

Tipo de Paixão polifônica		Características
Genérico	**Específico**	
1. Texto		Polifonia somente na parte do *Cronista*
2. Versos	**2.1. Ditos de Cristo**	Polifonia na parte do *Cristo* e no Proêmio
	2.2. Ditos vários	Polifonia na parte do *Cristo* e do *Sinagoga*, além do Proêmio
3. Bradados	**3.1. Bradados integrais**	Polifonia para toda a parte do *Sinagoga*
	3.2. Turbas	Polifonia para a fala dos personagens singulares do *Sinagoga*

[162] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 295.
[162] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

Todas as Paixões polifônicas encontradas em acervos brasileiros de manuscritos musicais são do tipo *responsorial*, de acordo com as classificações de Kurt von Fischer (1954) e Günther Schmidt (1960). Mas é a tipologia de José Maria Pedrosa Cardoso (1998) a que melhor se adequa às Paixões em *estilo antigo* repertoriadas em acervos de São Paulo e Minas Gerais, o que não deixa dúvidas em relação à origem lusitana de seus modelos. Entre os exemplos repertoriados, no entanto, constatou-se a existência de dois tipos híbridos de Paixões: 1) os *Textos e Turbas*; 2) os *Ditos de Cristo e Turbas*. Nenhuma dessas duas categorias eqüivale aos *Ditos vários*, pois a quase totalidade das frases do Texto, das Turbas e dos Ditos de Cristo aparece nos tipos constatados em São Paulo e Minas Gerais, enquanto nos *Ditos vários*, apenas algumas frases do *Cristo* e do *Sinagoga* recebem polifonia. As Paixões estudadas neste trabalho foram classificadas no quadro 95, com base na tipologia proposta por Pedrosa Cardoso e adaptada ao caso brasileiro.

Quadro 95. Tipologia das Paixões polifônicas encontradas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Polifonia	Música / Autores	Dias	Grupos	Número de conjuntos
1. Turbas	1 - [Pedro de Cristo?]	Dom.	[085] MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2]	1
			[085] MMM BC SS-01 [M-2 (H)]	1
			[085] MMM BL SS-01 [M-1 (I)]	6
			[085] MMM BL SS-10 [M-3 (B)]	1
			[085] MMM MA SS-05 [M-2 (B)]	1
			[085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)]	4
			[085] OLS, sem cód. - I (I)	5
	2 - Anônimo	Dom.	[086] MMM BC SS-06 [M 1 (D)]	1
			[086] MMM MA SS-01 [V-2 (F)]	1
			[086] MMM MA SS-01 [V-4 (B)]	1
	3 - Anônimo	Dom.	[087] TA-AAC [MSP (E) C-Un]	1
	4 - Anônimo	6ª	[065] ACMSP P 101 (C)	1
			[065] MHPPIL, sem cód. (C)	1
			[065] MMM LA SS-04 [M-2]	1
			[065] MMM MA SS-16 [M-1 (B)]	1
			[065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B)]	4
	5 - Anônimo [J. J. E. Lobo de Mesquita?]	6ª	[066] ACMSP P 253 (C)	1
			[066] MIOP/CP-CCL 127 (C)	13
			[066] MMM BL SS-10 M-1 (B)	2
			[066] MMM LA SS-04 M-1 (B)	1
			[066] MMM SE SS-01 M-2 (B)	1
			[066] OLS, sem cód. - II (C)	1
	6 - Anônimo	6ª	[067] MMM BL SS-10 [M-2 (B)]	3
	7 - Anônimo	6ª	[068] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (C)]	2
			[068] MMM MA SS-16 [M-2 V-3 (C)]	1
	8 - Anônimo	6ª	[069] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 5]	1
	9 - Anônimo	6ª	[070] SMEI 107	3
			[070] SMEI 169	1
	10 - [Antônio Carreira?] [Francisco Martins?]	6ª	[071] TA-AAC [MSP (T)]	1
2. Texto	11 - Francisco Luís	Dom.	[106] ACMSP P 073	1
			[106] MMM cofre, n. 8582-8585	1
			[106] MMM MA SS-04 (A)	1
	12 - Francisco Luís	3ª	[100] MMM cofre, n. 8582-8585 (B)	1
	13 - Francisco Luís	4ª	[099] MMM cofre, n. 8582-8585 (C)	1
	14 - Francisco Luís	6ª	[097] ACMSP P 071	1
			[097] MMM cofre, n. 8582-8585 (D)	1
			[097] MMM MA SS-04 (B)	1
	15 - [A. da S. Gomes?]	6ª	[098] ACMSP P 072	7
3. Texto e Turbas	16 - André da S. Gomes	Dom.	[107] ACMSP P 074	4
4. Ditos de Cristo e Turbas	17 - Anônimo	6ª	[124] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C)]	1

Em primeiro lugar, observa-se a pequena incidência das Paixões de Terça-feira (São Marcos) e Quarta-feira Santa (São Lucas) neste repertório. Embora haja notícias de

sua prática em Minas Gerais,[163] estas foram executadas com menor freqüência não somente no Brasil, mas em todo o mundo católico, a começar pela Capela Papal.[164]

Chama a atenção, entretanto, a diferença na quantidade disponível de composições em *estilo antigo* para cada uma das categorias estabelecidas: dez composições diferentes para as *Turbas*, cinco para os *Textos*, uma para o *Texto e Turbas* e uma para os *Ditos de Cristo e Turbas*. O mesmo pode ser observado em relação aos conjuntos manuscritos (cópias) de cada uma das obras (descritos no item 8) que, apesar de sua grande quantidade (oitenta e dois conjuntos), contém apenas dezessete obras diferentes. O quadro 96 demonstra a absoluta preponderância das Turbas, entre as Paixões em *estilo antigo* encontradas nos acervos paulistas e mineiros consultados, seja em número de obras, em número de conjuntos ou na média de conjuntos por obra.

Quadro 96. Freqüência dos tipos de Paixões polifônicas encontradas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Categorias	Número de espécimes	Número de conjuntos	Média de conjuntos por espécime
1. Turbas	**10** (58,8%)	**62** (75,6%)	6,2
2. Texto	**5** (29,4%)	**15** (18,3%)	3,0
3. Texto e Turbas	**1** (5,9%)	**4** (4,9%)	2,5
4. Ditos de Cristo e Turbas	**1** (5,9%)	**1** (1,2%)	1,0

Das oitenta e duas cópias das Paixões em *estilo antigo* aqui estudadas, foram copiadas somente dezessete obras diferentes (em conjuntos do início do século XVIII a meados do século XX), o que indica um repertório relativamente restrito para esse tipo de unidade funcional. Por outro lado, a média de 6,2 conjuntos por composição, no caso das Turbas, revela uma grande difusão e, portanto, um alto significado simbólico dessas obras, especialmente para as Turbas n. 1 e n. 5, com dezenove conjuntos encontrados para cada uma delas. Além disso, as datas ou épocas aproximadas de cópia dos conjun-

[163] João Leocadio do Nascimento, na "*Lista das Muzicas q.' percizo pª o Arango Muzical*", que integra o processo de Inventário de Lourenço José fernandes Braziel (?-1831) menciona: "*1 Bradados de Terça-feira*". Cf.: "*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.ᵉ seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*". Museu Regional de São João Del Rei (MG), s/cód., f. 21r [23ª referência].

[164] A nota final do cód. 5693 da Biblioteca Nacional de Lisboa, transcrito por José Maria Pedrosa Cardoso demonstra que, no século XVI, o canto das Paixões segundo São Marcos e São Lucas era pouco freqüente na capela papal: "*Certifico eu, fr. Damião Vaz, procurador da Ordem D'Aviz nesta Corte Romana, que as duas paixões conteudas nas vinte e nove folhas destes cadernos foram tresladadas do próprio livro da Capela do Papa N. S. o qual livro é escrito de mão em pergaminho por João Roche escritor da Capela de S. Santidade, ano de 1565. E no dito livro não estão escritas as Paixões de 3ª e 4ª Feira, porque na Capela de S. Santidade se não cantam, mais que ao Domingo e 6ª Feira.* [...]" Cf.: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 141-142 (nota 150).

tos[165] demonstra que pelo menos sete dessas Paixões permaneceram em uso, em São Paulo e Minas Gerais, por mais de um século, destacando-se, novamente, as Turbas n. 1, copiadas nessas regiões por mais de dois séculos e as Turbas n. 5, copiadas por mais de um século e meio, como se pode observar no quadro 97.

Quadro 97. Cópias mais antigas e mais recentes das Paixões polifônicas encontradas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Paixão / Autores	Número de conjuntos	Conjunto mais antigo	Conjunto mais recente
1 - [Pedro de Cristo?]	**19**	**[anterior à década de 1760]**	**1959**
2 - Anônimo	**3**	**[2ª metade século XVIII]**	**c. 1844**
3 - Anônimo	**1**	**[final séc. XVII ou início XVIII]**	**-**
4 - Anônimo	**8**	**[anterior à década de 1760]**	**1927**
5 - Anônimo	**19**	**[década de 1780]**	**1942**
6 - Anônimo	**3**	**[início do séc. XX]**	**1940**
7 - Anônimo	**3**	**[final séc. XVIII]**	**[1ª metade séc. XIX]**
8 - Anônimo	**1**	**[anterior à década de 1760]**	**-**
9 - Anônimo	**4**	**1911**	**1944**
10 - [Antônio Carreira?] [Francisco Martins?]	**1**	**[final séc. XVII ou início XVIII]**	**-**
11 - Francisco Luís	**3**	**[meados séc. XVIII]**	**[meados séc. XIX]**
12 - Francisco Luís	**1**	**[meados séc. XVIII]**	**-**
13 - Francisco Luís	**1**	**[meados séc. XVIII]**	**-**
14 - Francisco Luís	**3**	**[meados séc. XVIII]**	**[meados séc. XIX]**
15 - [A. da S. Gomes?]	**7**	**[final séc. XVIII]**	**[meados séc. XIX]**
16 - André da S. Gomes	**4**	**1811**	**[meados séc. XIX]**
17 - Anônimo	**1**	**[anterior à década de 1760]**	**-**

Ressalte-se, ainda, que somente dois acervos foram examinados sistematicamente - o ACMSP e o MMM - o que significa que os números obtidos poderão ser maiores à medida em que Paixões de outros acervos brasileiros forem sendo estudadas sob essa perspectiva.[166] As informações do quadro 97 indicam, entretanto, que a probabilidade de aumento quantitativo é maior para o número de conjuntos que para o número de obras e pequena para o número de categorias ou tipos de Paixões.

[165] Para os conjuntos sem data foram estimadas épocas aproximadas da cópia, por um procedimento empírico baseado em características e informações dos próprios documentos.

[166] Existem várias Paixões em *estilo antigo* no Arquivo Manuel José Gomes (Campinas - SP), que não puderam ser estudadas neste trabalho. Fora dos Estados de São Paulo e Minas Gerais podem ser mencionadas uma Paixão de Manoel da Silva Rosa no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (RJ) e quatro Paixões anônimas no Arquivo da Arquidiocese de Salvador. Sobre este último caso, cf.: BAIRRAL, Adeilton. As quatro paixões do Arquivo da Arquidiocese de Salvador e acerca da música e suas influências sobre os organismos (1845). ENCONTRO NACIONAL DA ANPOM, Rio de Janeiro, 2 a 6 de ago. 1993. **Anais**. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p. 205-206.

3.2.4.5. Turbas

As Turbas, na grande maioria das cópias brasileiras consultadas, são intituladas "*Bradados*" e, somente em [067] MMM BL SS-10 [M-2 (B) C-1], "*Textos*".[167] Tecnicamente, as Turbas fazem parte dos Bradados (sinônimo coloquial para as intervenções do Sinagoga) e, à exceção do conjunto acima citado, não existe, necessariamente, um contra-senso em tais informações. Como aqui foi adotada a tipologia de Pedrosa Cardoso;, adaptada às características das Paixões encontradas nos acervos paulistas e mineiros, será preferida a designação Turbas, em lugar de Bradados.

Na Paixão segundo São Mateus (Domingo de Ramos), o número máximo de Turbas é vinte, observando-se, abaixo, o *incipit* de cada uma delas. Devido à raridade das frases "*Ut quid perditio hæc?*", "*Ubi vis paremus tibi*" e "*Numquid ego sum, Domine?*" nos manuscritos brasileiros, somente dezessete Turbas estão numeradas (as frases referentes às Ancilas serão comentadas adiante):

1 - *Non in die festo*
Ut quid perditio hæc?
Ubi vis paremus tibi comedere Pascha?
Numquid ego sum, Domine?
2 - *Hic dixit: Possum destruere*
3 - *Reus est mortis*
4 - *Prophetiza nobis*
5 - *Vere et tu ex illis es*
6 - *Quid ad nos?*
7 - *Non licet eos*
8 - *Barabbam*
9 - *Crucifigatur*
10 - *Crucifigatur*
11 - *Sanguis ejus super nos*
12 - *Ave, Rex Judæorum*
13 - *Vah, qui destruis*
14 - *Alios salvos fecit*
15 - *Eliam vocat iste*
16 - *Sine, videamus*
17 - *Vere Filius Dei*

Existem, entretanto, algumas exceções a esse padrão nos acervos paulistas e mineiros. Somente em [087] TA-AAC [MSP (E)] foram verificadas as Turbas polifônicas "*Ut quid perditio hæc?*" e "*Ubi vis paremus tibi*", enquanto em [065] MMM MA SS-16 [M-1 (B)] e em [065] MMM LA SS-04 [M-2], o décimo segundo Dito de Cristo - "*Mulier, ecce filius tuus*" - aparece em polifonia após a décima quarta Turba e, finalmente,

[167] Na parte de S de [067] MMM BL SS-10 [M-2 (B) C-1] lê-se: "*Textos pª 6ª Feira Santa. Tiple.*"

em [065] ACMSP P 101 C-1 (C), após as Turbas, foi utilizada, em composição polifônica, a última frase do Cronista referente à crucifixão de Jesus: "*Et inclinato capite*".

Tanto o "*Mulier, ecce filius tuus*" quanto o "*Et inclinato capite*" aparecem, nos manuscritos citados, em polifonia a três vozes, o que levanta a possibilidade de que esses fragmentos sejam originários, respectivamente, de Ditos de Cristo e de Textos polifônicos completos a três vozes, anexados às Turbas pelos copistas de [065] MMM MA SS-16 [M-1 (B)], [065] MMM LA SS-04 [M-2] e [065] ACMSP P 101 C-1 (C), ou por copistas anteriores, nos quais estes se basearam. O Dito de Cristo "*Mulier, ecce filius tuus*" está riscado a lápis em [065] MMM LA SS-04 [M-2], o que indica a invulgaridade de seu canto, no Brasil.

Quanto às seções "*Ut quid perditio hæc?*" e "*Ubi vis paremus tibi*", sua utilização foi mais freqüente nas Turbas de Domingo de Ramos em Portugal, nos séculos XVI e XVII: das quinze composições polifônicas dessa categoria estudadas por José Maria Pedrosa Cardoso, doze possuem música para esses textos (uma delas somente para o primeiro e outra somente para o segundo). Em um único caso (com música de Estêvão de Brito, falecido em 1641), foi utilizada a Turba "*Numquid ego sum, Domine?*" antes do "*Hic dixit: Possum destruere*".[168] As dezessete frases acima indicadas estão presentes em todos os espécimes estudados por esse autor, o que permite concluir serem obrigatórias nas Turbas de Domingo de Ramos.

A grande freqüência de Turbas de Domingo de Ramos com dezessete seções aqui estudadas (90%) contrasta, portanto, com a taxa de apenas 20% dessas Turbas em Portugal, nos séculos XVI e XVII. Uma hipótese plausível, no momento, seria a maior antigüidade do modelo com mais de dezessete seções e, portanto, a transferência, para o Brasil, de modelos mais tardios. De fato, TA-AAC [MSP], que contém as Turbas de Domingo de Ramos com dezenove seções em E [087], também possui um espécime de dezessete seções para a Sexta-feira Santa em T [071], cuja primeira seção é idêntica à das Turbas do compositor português Antônio Carreira (c.1530-1594?).[169]

Na Paixão segundo São João (Sexta-feira Santa), o número de Turbas nos manuscritos estudados é sempre quatorze. Somente um, dentre os doze espécimes portu-

---

[168] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 514-538.

[169] A primeira seção (*Jesum Nazarenum*) de [071] TA-AAC [MSP (T)] aparece também nas Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa de Antônio Carreira, em manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, MM 40, f. 325v-326r e da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa IPSPO-1 H-2, p. 65-66, mas a mesma música aparece também com o texto *Non in die festo*, nas Turbas da Paixão de Domingo de Ramos do mesmo autor, em manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto MM 40, f. 332v-333r e da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa IPSPO-1 H-2, p. 55-56. Cf.: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 2, p. 291, 314-317 e 365.

gueses dos séculos XVI e XVII estudados por Cardoso, não possui quatorze seções, com ausência do "*Numquid et tu*", o que confirma a grande regularidade para este caso.[170] O *incipit* de cada uma das Turbas de Sexta-feira Santa é o seguinte (à exceção das frases referentes à Ancila, que serão discutidas adiante):

1. *Jesum Nazarenum*
2. *Jesum Nazarenum*
3. *Numquid et tu* [...] *ejus es*
4. *Si non esset hic*
5. *Nobis non licet*
6. *Non hunc, sed Barabbam*
7. *Ave, Rex Judœorum*
8. *Crucifige, crucifige eum*
9. *Nos legem habemus*
10. *Si hunc dimittis*
11. *Tolle, tolle, crucifige eum*
12. *Non habemus regem*
13. *Noli scribere*
14. *Non scindamus eam*

As composições polifônicas para as Turbas de Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa (principalmente no Brasil, mas também em Portugal) possuem estrutura polifônica mais simples que as composições para os Textos, fenômeno que pode ser associado à utilização de um coro de leigos, prática proibida pela Sagrada Congregação dos Ritos no Decreto n. 2659 (16 de janeiro de 1677),[171] mas permitida pela mesma na *Ordinatio quoad sacram musicen*, de 25 de julho de 1884.[172] A simplicidade de muitas dessas Turbas seria, portanto, a garantia para sua boa execução, principalmente nas igrejas paroquiais e nas capelas de irmandades e ordens terceiras, nas quais os coros eram normalmente contratados e constituídos por leigos.

Um outro aspecto que diferencia as Turbas das demais Paixões em *estilo antigo*, nos acervos paulistas e mineiros, é o fato de a quase totalidade dos conjuntos não indicar a autoria das obras, o que não ocorre com essa freqüência nas Turbas em *estilo moderno* e mesmo nas demais categorias de Paixões encontradas.

É importante considerar que a existência de uma grande quantidade de Turbas anônimas é uma particularidade verificada não somente no Brasil, mas também em Portugal. José Maria Pedrosa Cardoso localizou inúmeras composições anônimas dessa categoria, informando que "*de Norte ao Sul, em quase todos os arquivos musicais con-*

---

[170] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 558-572.
[171] DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum [...], op. cit., v. 2, p. 381-382.
[172] ROMITA, Florentius. Op. cit. § II, p. 284.

sultados apareceram espécimes com o canto das Turbas".[173] Mesmo assim, esse pesquisador constatou a presença, em acervos portugueses, de Turbas escritas pelos seguintes autores:

- Antônio Carreira (c.1530-1594?)
- Pedro de Cristo (?-1618)
- Manuel Leitão de Avilez (?-1630)
- Estêvão Lopes Morago (c.1575-1630)
- Estêvão de Brito (?-1641)
- João Lourenço Rebelo (1610-1661)
- Francisco Martins (c.1620-1680)
- Diogo Dias Melgás (1638-1700)
- José Maurício (1752-1815)
- Antônio da Silva Leite (1756-1833)

As Turbas n. 1 e n. 10 possuem muita semelhança com obras de compositores portugueses de Turbas dos séculos XVI e XVII: D. Pedro de Cristo (?-1618) para as Turbas n. 1 e Antônio Carreira (c.1530-1594?) e Francisco Martins (?-1680) para as Turbas n. 10. A primeira frase das Turbas n. 1 é muito semelhante à mesma frase das Turbas de D. Pedro de Cristo, de um manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cód. BGUC MM-18, f. 30v-38r) e à mesma frase dos "*Ditos das Turbas para Domingo de Ramos*", de um manuscrito do Arquivo das Músicas da Sé de Évora.[174]

A primeira seção das Turbas n. 10 de [071] TA-AAC [MSP (T)], por sua vez, coincide com a mesma seção das Turbas de Sexta-feira Santa de Francisco Martins (c.1620-1680), de um livro de estante (1655) da Sé de Elvas (Portugal),[175] com a mesma seção das Turbas de Sexta-feira Santa de Antônio Carreira (c.1530-1594?) da Biblioteca Pública Municipal do Porto (cód. MM 40, f. 325v-326r) e da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa IPSPO-1 H-2, p. 65-66,[176] e com a mesma seção das Turbas de Domingo de Ramos de Antônio Carreira, da citada biblioteca do Porto (cód. MM 40, f. 332v-333r) e da Fabrica da Sé Patriarcal de Lisboa (cód. IPSPO-1 H-2, p. 55-56).[177]

---

[173] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 324.

[173] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

[174] Manuscrito da Sé de Évora, catalogado como "*Turbas da Paixão segundo S. Mateus a 4*", Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, "Outra Música da Semana Santa", Manuscrito n. 30 (autor anônimo). Cf. ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 56 e "incipit" musical, p. 97.

[175] "*Livro. da. / Qavresma. Escreveo. / Rvi. Dias. soares. Baix/aõ. desta. Sancta. See ~ / ~ Anno. 1655.~*". Cf.: MARTINS, Francisco. **Obra litúrgica**: transcrição e estudo de José Augusto Alegria; responsável da Edição J.M. Pedrosa Cardoso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 (Portugaliæ Musica, v. 50), v. 2, p. 172.

[176] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 2, p. 290-291.

[177] Idem. Ibidem. v. 1, p. 314-317.

Embora possa ser levantada a hipótese de as Turbas n. 1 e n. 10 terem resultado de adaptação ou reaproveitamento de materiais, é preciso considerar que as duas composições foram copiadas de forma praticamente idêntica em dezenove conjuntos para cada uma, de acervos paulistas e mineiros. Além disso, as Turbas n. 10 demonstram um intercâmbio de trechos já em Portugal, indicando que tais obras já podem ter chegado dessa forma no Brasil. De qualquer maneira, a costrução de obras em *estilo antigo* baseadas em velhas composições sobre o mesmo texto foi uma prática corrente na Europa, como já demonstrou Michele Yvonne Fromson,[178] podendo ser esse o fenômeno que ocorre nas Turbas n. 1 e n. 10.

Quanto à textura polifônica, as Turbas em *estilo antigo* aqui estudadas assemelham-se por utilizarem uma estrutura acordal, sem o recurso da imitação motívica, sendo nítida a repetição de notas nas vozes de S, A e T, decorrentes da *tuba* do *cantus firmus*. Não existe uma utilização explícita do *cantus firmus* que permita reconhecer o *tonus passionis* no interior da polifonia. Essa utilização difusa do *cantus firmus* não é uma particularidade brasileira, mais uma característica das Turbas portuguesas dos séculos XVI e XVII, como observa José Maria Pedrosa Cardoso:[179]

> "*A escrita polifônica das Turbas, tal como a dos Bradados integrais, foi sempre executada em ordem a integrar responsorialmente o cantochão do recitante e de outros eventuais cantores. O modelo do cantochão utilizado na monodia constituía normalmente o CF utilizado nas frases polifônicas alternantes. Mas a citação desse CF, essencial na maior parte dos espécimes de turbas inventariados neste trabalho, não é necessariamente linear, i. é., a melodia do cantochão pode aparecer completa mas também difusa, por vezes até como simples referência.*"

Nenhuma das Turbas encontradas em São Paulo e Minas Gerais vêm acompanhadas do cantochão para as partes do Cronista, do Cristo e para as seções do Sinagoga que não receberam polifonia, ficando a cargo dos diáconos ou cantores sua leitura em um Passionário. Essa ausência impede, para as Turbas, determinar se o *tonus passionis* utilizado era o tridentino (utilizado por Giovanni Domenico Guidetti no *Cantus Ecclesiasticus Passionis* de 1586) ou uma das versões portuguesas, pois não há como comparar as *tubæ* do Cronista, do Cristo do Sinagoga.

---

178 FROMSON, Michele Yvonne. Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605. Tese (PHD): University of Pennsylvania, 1988. 684 p. (em 2 v). Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8908333>.

179 Idem. Ibidem. v. 1, p. 325.

179 RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

O único caso de utilização de melodia não polifônica nas Turbas está na frase da *Ancila* (Escrava), termo aplicado a algumas frases da Paixão segundo São Mateus e segundo São João (proferidas pelo Sinagoga nas Paixões monódicas), para o momento em que Pedro era reconhecido como um dos discípulos de Jesus, enquanto este estava sendo interrogado no interior da casa de Caifás, o Sumo Sacerdote de Jerusalém. Na Paixão segundo São Mateus, durante a interrogação de Jesus, uma criada ou escrava afirmara, ao ver Pedro no átrio da casa: "*Et tu cum Jesu Gallilæo eras*" (Tu também estavas com Jesus, o galileu), recebendo deste a primeira negativa. Ao sair da casa, Pedro deparou-se com uma segunda criada que, por sua vez, disse: "*Et hic erat cum Jesu Nazareno*" (Este também estava com Jesus, o nazareno), negando Pedro, pela segunda vez. A terceira acusação, em São Mateus, foi emitida por um personagem coletivo - os judeus que estavam do lado de fora da casa de Caifás - os quais afirmaram: "*Vere et tu ex illis es: nam et loquela tua manifestum te facit*" (Tu certamente é um deles, pois tua linguagem te denuncia), negando Pedro pela última vez.

Na Paixão segundo São João, somente uma escrava falou com Pedro no átrio, perguntando-lhe: "*Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?*" (És tu também um dos discípulos deste homem?). Do lado de fora da casa de Caifás, os judeus perguntaram a Pedro: "*Numquid et tu ex discipulis ejus es?*" (És tu também um de seus discípulos?). A terceira acusação foi feita por um servo, também do lado de fora da casa: "*Nonne ego te vidi in horto cum illo?*" (Eu não te vi com ele no horto?).

Dessas três frases de cada Paixão, somente aquelas proferidas por personagens singulares e femininos (as criadas de Caifás) receberam um tratamento diferente por parte de alguns compositores de Paixões polifônicas: "*Et tu cum Jesu Gallilæo eras*" e "*Et hic erat cum Jesu Nazareno*" na Paixão segundo São Mateus e "*Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?*", na Paixão segundo São João.

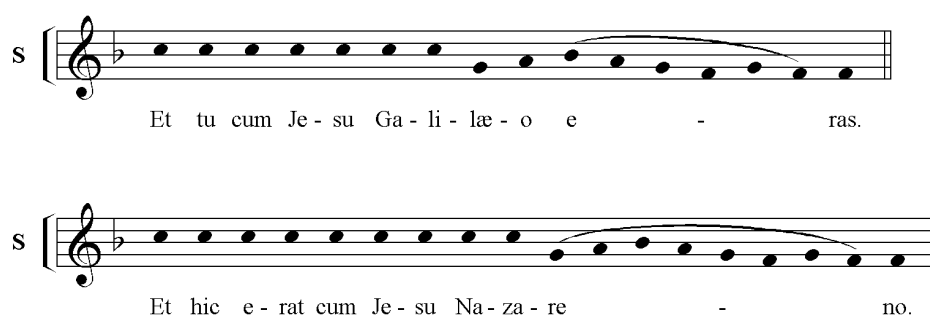
Amaro dos Anjos, no *Directorio ceremonial* (1734), já informava que "*no coro se cantam os ditos das Turbas e aí mesmo um tiple faz as Ancilas, para tudo se fazer com grandeza e perfeição*",[180] o que se verifica em várias Turbas polifônicas, tanto em Portugal quanto no Brasil. O canto da melodia das Ancilas por um *tiple* do coro tinha, provavelmente, a função de intensificar o aspecto dramático do episódio que envolve as negações de Pedro, mas não pode ser descartada a possibilidade de tais frases serem

---

[180] ANJOS, Amaro dos. Op. cit. p. 424-425. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 128-129.
[180] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

cantadas pelo tiple do coro e não pelos diáconos, por serem estas proferidas por personagens femininos. Como as intervenções das Ancilas não poderiam ser suprimidas, esse procedimento poderia ser uma tentativa de se adequar o canto das Paixões à determinação de São Paulo Apóstolo, na *Primeira Epístola aos Coríntios* (14, 35): "*é vergonhoso para a mulher falar na igreja*".[181]

A maior parte dos conjuntos manuscritos estudados neste trabalho, com música polifônica para as Turbas, apresenta a indicação para o canto da Ancila, mas não sua música. Há, entretanto, algumas exceções, como nas Turbas n. 1, para as quais existe o cantochão referente às Ancilas "*Et tu cum Jesu Gallilæo eras*" e "*Et hic erat cum Jesu Nazareno*", em S de [085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A) C-1] (exemplo 90). Os conjuntos [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B) C-2] e [065] MMM MA SS-16 [M-1 (B) C-Un] das Turbas n. 4 apresentam o cantochão com a mesma *tuba* do exemplo anterior, para a seção "*Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?*" (exemplo 93).

Exemplo 90. Frases da Ancila em S de [085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A) C-1] (da Paixão de Domingo de Ramos), originária de *tonus passionis* português, com *tuba* em Dó.

As melodias das Ancilas nas Turbas n. 1 (exemplo 90) e nas Turbas n. 4 (exemplo 93) foram baseadas em um *tonus passionis* português pré-tridentino, cujas *tubæ* utilizam as notas Fá^2 (Cronista), Fá^2 (Cristo) e Dó^3 (Sinagoga), diferentemente da versão tridentina reformada por Domenico Guidetti, na qual a *tuba* do Sinagoga e, consequentemente, da Ancila, é Fá^3 (exemplos 92 e 94). O *tonus passionis* que serviu como base para as Ancilas das Turbas n. 1 e das Turbas n. 4 é muito próximo àquele apresentado no *Liber Passionvm et eorvm qvæ a Dominica in Palmis, vsque ad Vesperas Sabbathi sancti inclusive, cantari solent* (1595) de Estêvão de Cristo, também empregado nas Paixões de Francisco Luís, como em [106] MMM cofre, n. 8582-8585 (exemplo 91).

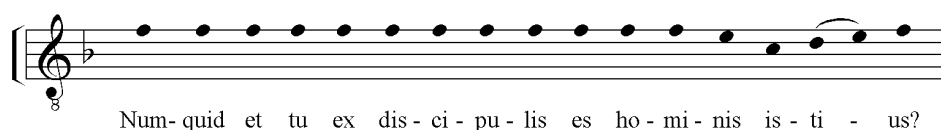
[181] O versículo completo é: "*Si quid autem volunt discere, domi viros suos interrogent. Turpe est enim mulieri loqui in ecclesia*" (Se desejarem saber alguma coisa, deverão perguntar aos senhores de suas casas. É vergonhoso para a mulher falar na igreja).

Exemplo 91. Frases da Ancila de *tonus passionis* português para a Paixão de Domingo de Ramos, impresso no *Liber Passionvm et eorvm qvæ a Dominica in Palmis, vsque ad Vesperas Sabbathi sancti inclusive, cantari solent* (1595) de ESTÊVÃO DE CRISTO, também empregado nas Paixões de FRANCISCO LUÍS de [106] MMM cofre, n. 8582-8585.

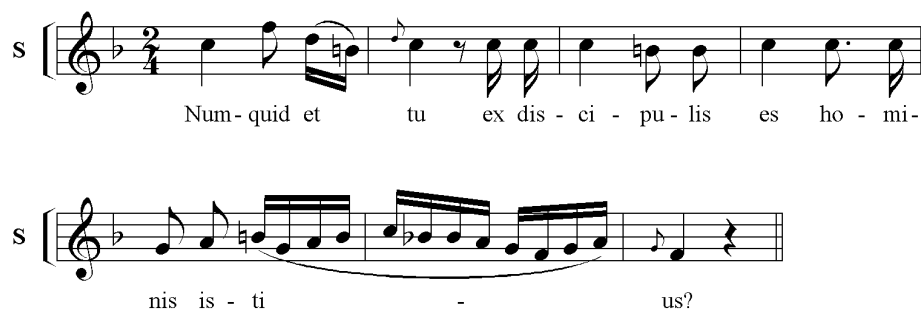
Exemplo 92. Frases da Ancila na Paixão monódica tridentina de Domingo de Ramos, reformadas por GIOVANNI GUIDETTI no *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587), com *tuba* em Fá.[182]

[182] 1) OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856, p. 36; 2) ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 1, p. 172.

Exemplo 93. Frase da Ancila em S de [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B) C-2] e [065] MMM MA SS-16 [M-1 (B) C-Un] (da Paixão de Sexta-feira Santa), originária de *tonus passionis* português, com *tuba* em Dó.

Exemplo 94. Frase da Ancila na Paixão monódica tridentina de Sexta-feira Santa, reformada por GIOVANNI GUIDETTI no *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587), com *tuba* em Fá.[183]

A utilização de versões portuguesas do *tonus passionis* nas Turbas n. 1 e n. 4 sugere, em princípio, que essas obras foram compostas em período anterior ou pouco posterior à difusão do *tonus passionis* tridentino em Portugal e no Brasil, a partir da publicação do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário, em 1743. Casos mais interessantes são os das Ancilas das Turbas n. 5, em S de [066] MMM BL SS-10 M-1 (B) [C-1/2], e das Turbas n. 1, em S de [085] OLS, sem cód. I (I) [C-2]. No primeiro conjunto (da segunda metade do século XIX), o cantochão foi substituído por uma melodia cujo estilo é derivado das árias operísticas italianas de fins do século XVIII ou inícios do século XIX (exemplo 95), mas construída sobre uma melodia cuja *tuba* utiliza a nota Dó^3, característica das partes do sinagoga das versões portuguesas do *tonus passionis*. Em S de [085] OLS, sem cód. I (I) [C-2] ocorre o mesmo fenômeno (exemplo 96), considerando-se que a transposição utilizada na cópia é Fá #.

[183] OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 292-293.

Exemplo 95. Ancila em S de [066] MMM BL SS-10 M-1 (B) [C-1/2], baseada em *tonus passionis* português.

Exemplo 96. Ancilas em S de [085] OLS, sem cód. I [C-2], baseadas em *tonus passionis* português.

A última particularidade a ser analisada neste item é a relação entre a polifonia das Turbas e a polifonia do Proêmio da Paixão, ou seja, da primeira intervenção do Cronista, anunciando qual das quatro Paixões será cantada: "*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum...*", que no Domingo de Ramos termina com "*Matthæum*", na Terça-feira com "*Marcum*", na Quarta-feira com "*Lucam*" e, finalmente, na Sexta-feira Santa com "*Joannem*".

Inicialmente, podemos constatar que o Proêmio manifesta, nas cópias consultadas, uma independência musical em relação às Turbas, ou seja: a uma determinada composição polifônica para o Proêmio, não corresponde, necessariamente, uma composição específica para as Turbas e vice-versa. Além disso, na maioria dos casos, uma determinada composição para o Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos também foi utilizada no Proêmio da Paixão de Sexta-feira Santa, como podemos observar no quadro 98 (o resumo dos dados relativos aos Proêmios polifônicos repertoriados está no quadro 99).

Quadro 98. Associação entre o Proêmio e as Turbas, com indicação dos manuscritos consultados.

Proê-mio	Polifonia	Dias	Grupos	Número de conjuntos	Turbas associadas
1 - [101]	3 vozes	Dom.	[101] MMM BC SS-01 [M-1 (G)]	1	1 - [085]
			[101] OLS, sem cód. - I (H)	5	1 - [085]
1 - [092]	3 vozes	6ª	[092] ACMSP P 101 (B)	1	4 - [065]
			[092] MHPPIL, sem cód. (B)	1	4 - [065]
			[092] MMM MA SS-16 [M-1 (A)]	1	4 - [065]
			[092] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (B)]	1	17 - [124]
2 - [102]	3 vozes	Dom.	[102] MMM BC SS-01 [M-2 (G)]	1	1 - [085]
			[102] MMM BL SS-01 [M-1 (H)]	5	1 - [085]
			[102] MMM BL SS-10 [M-3 (A)]	1	1 - [085]
			[102] MMM MA SS-05 [M-2 (A)]	1	1 - [085]
2 - [094]	3 vozes	6ª	[094] MIOP/CP-CCL 127 (B)	2	5 - [066]
			[094] MMM BL SS-10 [M-1 (A)]	2	5 - [066]
			[094] MMM BL SS-10 [M-2 (A)]	3	6 - [067]
			[094] MMM LA SS-04 [M-1 (A)]	1	5 - [066]
3 - [093]	3 vozes	6ª	[093] ACMSP P 253 (B)	1	5 - [066]
			[093] MIOP/CP-CCL 127 (A)	10	5 - [066]
			[093] MMM SE SS-01 [M-2 (A)]	1	5 - [066]
			[093] OLS, sem cód. - II (B)	1	5 - [066]
4 - [103]	4 vozes	Dom.	[103] MMM BC SS-06 [M 1 (C)]	1	2 - [086]
4 - [095]	4 vozes	6ª	[095] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (B)]	2	7 - [068]
5 - [104]	4 vozes	Dom.	[104] MMM MA SS-01 [V-2 (E)]	1	2 - [086]
			[104] MMM MA SS-01 [V-4 (A)]	1	2 - [086]
6 - [105]	3 coros a 4 vozes	Dom.	[105] TA-AAC [MSP (D)]	1	3 - [087]
6 - [096]	3 coros a 4 vozes	6ª	[096] TA-AAC [MSP (S)]	1	10 - [071]

Quadro 99. Associação entre o Proêmio e as Turbas (resumo).

Proêmio	Polifonia	Dias	Número de conjuntos	Turbas associadas
1	3 vozes	Dom.	6	1
1	3 vozes	6ª	4	4 e 17
2	3 vozes	Dom.	8	1
2	3 vozes	6ª	8	5 e 6
3	3 vozes	6ª	11	5
4	4 vozes	Dom.	1	2
4	4 vozes	6ª	2	7
5	4 vozes	Dom.	2	2
6	3 coros a 4 vozes	Dom.	1	3
6	3 coros a 4 vozes	6ª	2	10

Para dez composições diferentes das Turbas e uma dos Ditos de Cristo e Turbas, estão associadas somente seis composições diferentes do Proêmio, não tendo sido encontrado Proêmio polifônico associado às Turbas n. 8 e 9. O fenômeno parece originar-se em Portugal, pois, das quinze composições polifônicas portuguesas para as Turbas de

Domingo de Ramos estudadas por José Maria Pedrosa Cardoso, quatorze foram encontradas sem música para o Proêmio em manuscritos dos séculos XVI e XVII.[184] Neste caso, é muito provável que os cantores aos quais as cópias foram destinadas cantassem Proêmios encontrados em outros papéis.

Essa independência musical motivou, no presente trabalho, a caracterização dos Proêmios e de Turbas polifônicas como unidades musicais permutáveis diferentes, acarretando, assim, a necessidade de sua separação, nos repertórios do item 8. Sem a utilização desse procedimento, é inviável a comparação de obras dessa natureza encontradas em manuscritos ou em acervos diferentes. Esse é um dos problemas verificados nos catálogos brasileiros de música manuscrita até agora impressos: o *incipit* musical das Paixões, quando apresentado, ora se refere às Turbas, ora ao Proêmio.

Nas composições repertoriadas, os Proêmios sempre possuem maior elaboração contrapontística que as Turbas a eles associadas, mas os Proêmios a três vozes utilizam a imitação motívica, o que não ocorre nos Proêmios a quatro vozes. O primeiro tipo é, provavelmente, o mais antigo, por adequar-se à prescrição do canto pelos três ministros ou diáconos, como referem os Cerimoniais portugueses, a partir do *Manual de tudo o que se canta fora do choro* (1675), de Raimundo da Conversão:[185] "*Em algumas partes se costuma dizerem-se as Paixões destes dias com alguns ditos de canto de órgão os mesmos* [três] *ministros que as cantam* [...]." Note-se o processo de imitação, no Proêmio n. 1 (Paixão de Domingo de Ramos), com base em um motivo para *Jesu Christi* (A e T) e outro para *secundum* (A, T e B) (exemplo 97).

---

[184] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 514-538.

[185] CONVERSÃO, Raimundo da. **Manual de tudo o que se canta fora do choro conforme ao uso dos religiosos, e religiosas da sagrada ordem da Penitencia do nosso Seraphico Padre Saõ Francisco do reyno de Portugal** [...]. Coimbra: Rodrigo de Carvalho Coutinho, 1675. p. 194. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 127.

Exemplo 97. ANÔNIMO. Proêmio n. 1, de [101] MMM BC SS-01 [M-1 (H)] e de [101] OLS, sem cód. - I (H) (Domingo de Ramos).

Pode-se supor que os Proêmios a três vozes fossem destinados a cantores mais experimentados, capazes de executar passagens imitativas, não ocorrendo o mesmo em relação aos Proêmios a quatro vozes. O *Directorio ceremonial* (1734), de Amaro dos Anjos, descreve uma forma de canto das Paixões, na qual toda a parte do Cronista (onde se inclui o Proêmio) era executada por um coro a quatro vozes: "[...] *como* [as Paixões] *se cantam a vozes, devem ser sempre seis os que a cantarem: quatro que fazem o Texto, que representam a pessoa do Evangelista, um que faz o Bradado e outro da pessoa de Cristo.* [...]"[186]

Uma hipótese plausível para a independência musical dos Proêmios em relação às Turbas seria, portanto, a diferente origem dessas composições: os Proêmios a três vozes teriam sido inicialmente escritos para serem cantados exclusivamente pelos três ministros ou diáconos, enquanto os Proêmios e Turbas a quatro vozes para os coros que a eles se associaram. A proliferação de igrejas, capelas e grupos musicais em Portugal, a partir do século XVII, e no Brasil, a partir do século XVIII, teria motivado a grande circulação de papéis com os dois tipos de composição: consequentemente, seria grande a livre utilização, por mestres de música, cantores e copistas, dos Proêmios e Turbas

---

[186] ANJOS, Amaro dos. Op. cit. p. 424-425. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 128-129.
[186] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

polifônicas que lhe chegassem às mãos. Preocupados mais com o cumprimento de suas funções nos ofícios religiosos que, propriamente, com a origem dos papéis de música utilizados, os copistas foram abandonando progressivamente o registro da autoria de tais obras e associando livremente as UMPs, de acordo com suas necessidades e possibilidades.

Nos manuscritos paulistas e mineiros aqui estudados, existe um outro tipo de manifestação que pode auxiliar a compreender esse problema: a presença de elementos típicos da notação musical européia dos séculos XVI e XVII, como as claves altas transpositoras, em Proêmios e Turbas manuscritas copiadas em períodos posteriores. Entre os casos mais notórios está o de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4], copiado em notação proporcional e com a utilização de claves altas, contendo o Proêmio n. 1 em [092] (B) e os Ditos de Cristo e Turbas n. 17 em [124] (C), cujas Turbas correspondem às Turbas n. 4 (quadro 100).[187]

Quadro 100. Claves utilizadas em 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4] (Sexta-feira Santa).

Parte	B [092] - Proêmio n. 1			C [124] - Ditos de Cristo e Turbas n. 17		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
T	alta (Dó-3)	ν	Dó	alta (Dó-3)	ν	Dó
B	alta (Dó-4)	ν	Dó	alta (Dó-4)	ν	Dó

A grande maioria dos Proêmios e Turbas aqui consultados encontra-se em cópias nas quais foi utilizada a notação moderna, com barras de compasso e ligaduras de valor, mas com a preservação de claves altas em algumas delas. Em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2], as partes vocais do Proêmio encontram-se em claves altas, enquanto as das Turbas em claves baixas, como podemos observar nos quadros 101, 102 e 103. A utilização de clave baixa para o baixo instrumental, no Proêmio e nas Turbas, sugere que, pelo menos no Brasil, somente as partes vocais recebiam claves altas.

---

[187] Para facilitar a composição desses quadros, foi utilizada a abreviatura Dó-1, Dó-3, Dó-4, etc., com o significado de clave de Dó na 1ª linha, clave de Dó na 3ª linha, clave de Dó na 4ª linha, etc.

Quadro 101. Claves utilizadas em MMM BC SS-06 [M-1 C-Un] (Domingo de Ramos).

Parte	C [103] - Proêmio n. 4			D [086] - Turbas n. 2		
	Clave	**Armadu-ra**	**Tônica**	**Clave**	**Armadu-ra**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	V	Dó	baixa (Dó-1)	Fá #	Sol
A	alta (Dó-2)	V	Dó	baixa (Dó-3)	Fá #	Sol
T	alta (Sol-2)	V	Dó	baixa (Dó-4)	Fá #	Sol
B	alta (Dó-4)	V	Dó	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol
[bx]	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol

Quadro 102. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1] (Sexta-feira Santa).

Parte	B [095] - Proêmio n. 4			C [068] - Turbas n. 7		
	Clave	**Armadu-ra**	**Tônica**	**Clave**	**Armadu-ra**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	V	Dó	baixa (Dó-1)	Fá #	Sol
A	alta (Dó-2)	V	Dó	baixa (Dó-3)	Fá #	Sol
T	alta (Sol-2)	V	Dó	baixa (Dó-4)	Fá #	Sol

Quadro 103. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-2] (Sexta-feira Santa).

Parte	B [095] - Proêmio n. 4			C [068] - Turbas n. 7		
	Clave	**Armadu-ra**	**Tônica**	**Clave**	**Armadu-ra**	**Tônica**
S	alta (Sol-2)	V	Dó	baixa (Dó-1)	Fá #	Sol

O emprego de duas categorias diferentes de claves e, consequentemente, de transposições diferentes em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2], corrobora a hipótese de independência musical entre o Proêmio e as Turbas, com a livre associação dessas unidades musicais permutáveis em fontes diversas, nas quais foram empregados diferentes tipos de claves. Copistas dos séculos XVIII e XIX, ao converterem as obras para a notação moderna, acabaram preservando algumas das características da notação antiga, entre elas as claves altas. Ressalte-se, ainda, que, para a execução do Proêmio e Turbas de MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2], e mesmo para sua correta transcrição, é necessário converter a tônica Dó do Proêmio para Sol, caso contrário ocorreria uma incoerência não admitida no sistema modal, sobretudo em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un], na qual as vozes estariam em Dó e o baixo instrumental em Sol.

A uniformidade na utilização de claves altas ou baixas foi encontrada somente nas cópias mais antigas: claves altas no Proêmio e nas Turbas em 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 C-4] e claves altas no Proêmio e baixas nas Turbas em MMM BC SS-06 [M 1 C-Un] e em MMM MA SS-16 [M-2 V-1 C-1/2]. Em cópias dos séculos XIX e XX, as claves altas aparecem de forma mais desordenada, provavelmente devido à intensa permuta de unidades pelos copistas ou até a tentativas de atualizar ou "corrigir" as claves não usuais na notação moderna. Em MMM BL SS-10 [M-1 C-1/2] as Turbas estão em claves baixas, mas as partes de baixo (vocal e instrumental) do Proêmio estão em claves baixas e as demais vozes em claves altas, como se pode observar nos quadros 104 e 105:

Quadro 104. Claves utilizadas em MMM BL SS-10 [M-1 C-1] (Sexta-feira Santa).

Parte	**A [094] - Proêmio n. 2**			**B [066] - Turbas n. 5**		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	-	-	-	baixa (Dó-1)	Si β	Fá
A	alta (Dó-2)	ν	Dó	baixa (Dó-3)	Si β	Fá
T	alta (Sol-2)	ν	Dó	baixa (Dó-4)	Si β	Fá
B	baixa (Fá-4)	Si β	Fá	baixa (Fá-4)	Si β	Fá
bx	baixa (Fá-4)	Si β	Fá	baixa (Fá-4)	Si β	Fá

Quadro 105. Claves utilizadas em MMM BL SS-10 [M-1 C-2] (Sexta-feira Santa).

Parte	**A [094] - Proêmio n. 2**			**B [066] - Turbas n. 5**		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	-	-	-	baixa (Dó-1)	Si β	Fá
A	alta (Dó-2)	ν	Dó	baixa (Dó-3)	Si β	Fá
-	-	-	-	-	-	-
B	baixa (Fá-4)	Si β	Fá	baixa (Fá-4)	Si β	Fá
bx	baixa (Fá-4)	Si β	Fá	baixa (Fá-4)	Si β	Fá

Em MMM BC SS-01 [M-1 C-2] e em MMM BC SS-01 [M-2 C-Un], o Proêmio está em claves baixas, como se observa nos quadros 106 e 107, mas ocorre uma associação de tipos de claves e transposições nas Turbas, explicável somente pela confusão gerada após o desuso da notação antiga. MMM BC SS-01 [M-1 C-2] possui música para a Aspersão, para as cerimônias dos Ramos e para toda Missa de Domingo de Ramos (Ordinário e Próprio), mas essa mistura ocorre somente no Proêmio e nas Turbas da

Paixão, provavelmente devido à maior proliferação de espécimes em *estilo antigo* dessas unidades.

Quadro 106. Claves utilizadas em MMM BC SS-01 [M-1 C-2] (Domingo de Ramos).

Parte	H [101] - Proêmio n. 1			I [085] - Turbas n. 1		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
T	baixa (Dó-4)	Si β	Fá	alta (Sol-2)	ν	Dó
B	baixa (Fá-4)	Si β	Fá	baixa (Fá-4)	Si β	Fá
[bx]	-	-	-	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol

Quadro 107. Claves utilizadas em MMM BC SS-01 [M-2 C-Un] (Domingo de Ramos).

Parte	G [102] - Proêmio n. 2			H [085] - Turbas n. 1		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	-	-	-	alta (Sol-2)	ν	Dó
B	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol	baixa (Fá-4)	Si β	Fá

Uma tentativa de "corrigir" as claves altas pode ser encontrada em [102] MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un]. O copista registrou a música do Proêmio no Altus em Dó M, a qual, teoricamente, deveria ser precedida pela clave de Dó na segunda linha. A incompatibilidade dessa transposição com a do baixo (vocal e instrumental) fez com que o copista tentasse modificar a clave. Confundindo-se na tentativa de correção, o copista aplicou duas claves no início do pentagrama - Dó na primeira linha e Dó na terceira linha - ambas incorretas, quer para a transposição Dó, quer para a transposição Sol.

A confusão foi maior ainda no Altus das Turbas de [085] MMM MA SS-05 [M-2 (B) C-Un]: a música foi copiada em Dó, à qual corresponderia, teoricamente, a clave de Dó na segunda linha. O copista, entretanto, utilizou a clave de Dó na terceira linha e, não obtendo concordância entre as vozes, aplicou um sustenido no quarto espaço do pentagrama - que, em clave de Dó na terceira linha corresponderia a Fá # - para tentar converter a transposição para Sol. Finalmente, no Tenor (tanto no Proêmio quanto nas Turbas), a música está em Dó e a clave correta seria Sol na segunda linha, mas o copista utilizou a clave de Dó na quarta linha, como podemos observar no quadro 108:

Quadro 108. Claves utilizadas em MMM MA SS-05 [M-2 C-Un] (Domingo de Ramos).

Parte	A [102] - Proêmio n. 2			B [085] - Turbas n. 1		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
A	alta [Dó-2]	ν	Dó	alta [Dó-2]	ν	Dó
T	alta [Sol-2]	ν	Dó	alta [Sol-2]	ν	Dó

B	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol
[bx]	-	-	-	baixa (Fá-4)	Fá #	Sol

Em MMM MA SS-16 [M-1 C-Un], o copista tentou resolver o problema das claves altas convertendo todas as claves da composição para claves modernas, mas gerando uma incoerência musical, ao manter o baixo (vocal e instrumental) em Fá e as demais vozes em Dó, como podemos ver no quadro 109.

Quadro 109. Claves utilizadas em MMM MA SS-16 [M-1 C-Un] (Sexta-feira Santa).

Parte	A [092] - Proêmio n. 1			B [065] - Turbas n. 4		
	Clave	**Armadura**	**Tônica**	**Clave**	**Armadura**	**Tônica**
S	-	-	-	moderna (Sol-2)	ν	Dó
A	moderna (Sol-2)	ν	Dó	moderna (Sol-2)	ν	Dó
T	moderna (Sol-2)	ν	Dó	moderna (Sol-2)	ν	Dó
B	moderna (Fá-4)	Si β	Fá	moderna (Fá-4)	Si β	Fá
bx	-	-	-	moderna (Fá-4)	Si β	Fá

Apesar de toda a argumentação em favor da independência musical entre o Proêmio e as Turbas, é preciso reconhecer que existem casos nos quais foi observada uma certa estabilidade na associação dessas duas unidades. O mais notório deles se refere à presença dos Proêmios n. 1 e n. 2 e das Turbas n. 1 na *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*,[188] com música para a Aspersão, Bênção, Distribuição dos Ramos, Procissão e Missa do Domingo de Ramos, encontrada em dezessete conjuntos diferentes (somente treze contém a Paixão): em oito deles, o Proêmio n. 2 está associado às Turbas n. 1, enquanto nos outros cinco é o Proêmio n. 1 que está associado às mesmas Turbas, como se observa no quadro 110:

Quadro 110. Associação entre Proêmio e Turbas na *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Grupos	Número de conjuntos	Proêmio	Turbas
MMM BC SS-01 [M-2 (G/H)]	**1**	**2 - [102]**	**1 - [085]**
MMM BL SS-01 [M-1 (H/I)]	**10**	**2 - [102]**	**1 - [085]**
MMM MA SS-05 [M-2 (A/B)]	**1**	**2 - [102]**	**1 - [085]**
OLS, sem cód. - I (H/I)	**5**	**1 - [101]**	**1 - [085]**

[188] A cópia mais antiga dessa grande composição está em: OLS, sem cód. - I (A) [C-1] - "*Tiple / Para Dominga de Ramos / Tago* [+ rubrica]". Sem indicação de copista, [Piranga?, meados do século XVIII]: partes de SB.

Em outros manuscritos manteve-se tal associação, ressaltando-se que a grande maioria dos conjuntos de MMM BC SS-01 [M-1] possui música diferente, mas para quase todas as unidades funcionais presentes no *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, mas, neste caso, com música em *estilo moderno* para as unidades cerimoniais anteriores e posteriores à Paixão (quadro 111).

Quadro 111. Associação entre Proêmio e Turbas em manuscritos nos quais estão presentes as mesmas unidades musicais permutáveis da Paixão da *Missa de Domingo de Ramos de Piranga*.

Grupos	Número de conjuntos	Proêmio	Turbas
MMM BC SS-01 [M-1 (H/I)]	1	1 - [101]	1 - [085]
MMM BL SS-10 [M-3 (A/B)]	1	2 - [102]	1 - [085]
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)]	4	-	1 - [085]

É possível observar, entretanto, uma certa independência entre as Paixões e as demais unidades funcionais das Missas nos documentos repertoriados, o que, em princípio, tornaria pouco recomendável atribuir à Missa a mesma autoria que puder ser constatada para as Paixões, mesmo existindo uma grande semelhança entre as Turbas n. 1 e a composição de D. Pedro de Cristo (?-1618) encontrada em BGUC MM-18, f. 30v-38r.

3.2.4.6. Textos

As Paixões em *estilo antigo* desta categoria, aqui estudadas, manifestam uma unidade entre o Proêmio e as seções polifônicas originalmente atribuídas ao Cronista, enquanto a música do Proêmio de nenhuma delas aparece associada a Turbas polifônicas. Assim como nos casos precedentes, nenhuma das cópias brasileiras consultadas explicita o nome do compositor.[189] O único manuscrito com indicação precisa de autoria é o *Passio Domini Nostri Jesu Christi in numeris digesta* de MMM cofre, n. 8582-8585,[190] com música de Francisco Luís (?-1693) para os Textos n. 11-14: trata-se de um

[189] Embora tenham sido classificadas como composições de Manuel José Gomes (1792-1868), o frontispício dos manuscritos "*Paixão de Domingo de Ramos a 4 / De / Manuel Jozé Gomes*" (CCLAC/AMJG 94) e "*1831 - Paixão de Sexta Feira Santa / de / Manuel José Gomes*" (CCLAC/AMJG 95) indicam, pela palavra "*de*", apenas *cópia*, *propriedade* ou *posse* e não, necessariamente, autoria, o que pode ser verificado em frontispícios de manuscritos do mesmo arquivo, como o "*Officio de Defunctos pelo Capitão Manoel Dias de Olivrª / De / M. J. Gomes*" (CCLAC/MCG 33) Cf.: NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. p. 43 e 97.

[190] MMM - cofre, n. 8582-8585, E 75/P2 [C-Un] - "*PASSIO / DOMINI NOSTRI; / JESU / CHRISTI, / IN NUMERIS DIGESTA, / ALTERNISQUE VOCIBUS QUATUOR / Decantanda, / SEU POTIUS DEFLEN-*

Passionário polifônico provavelmente copiado em Portugal em meados do século XVIII que, de acordo com evidências apresentadas no item 2.8.5.2.1, chegou à Catedral de Mariana (MG) entre 1793 e 1803.

Todas as frases referentes ao cronista, nas Paixões de Francisco Luís (incluindo o Proêmio) receberam polifonia a quatro vozes. Estas obras representam o tipo de Paixão descrito por Amaro dos Anjos no *Directorio ceremonial* (1734), nas quais cantam "[...] *quatro que fazem o Texto, que representam a pessoa do Evangelista, um que faz o Bradado e outro da pessoa de Cristo* [...]".[191]

Dentre os conjuntos de Textos da Paixão estudados, dois possuem o cantochão do Cristo e do Sinagoga, o que permite identificar sua origem: os Textos n. 11-14 empregam versões portuguesas do *tonus passionis*, enquanto os Textos n. 15, utilizam o *tonus passionis* tridentino. Três dos conjuntos mais antigos foram copiados no período de atuação, em São Paulo, do Mestre de Capela português André da Silva Gomes, um dos poucos compositores da cidade até a década de 1820.[192] Existe, portanto, forte possibilidade de ter sido André da Silva Gomes o autor do Texto n. 15, embora seu nome não figure em nenhum dos sete conjuntos de [098] ACMSP P 072.

Os Textos de Francisco Luís possuem polifonia mais complexa e maior freqüência de passagens imitativas que o Texto n. 15, mas em ambos é muito grande o número de passagens acordais, resultado das notas repetidas nas *tubæ* do *cantus firmus*. Nos Textos de Francisco Luís, as frases referentes à Ancila são cantadas pelo Sinagoga, com o *tonus passionis* português impresso no *Liber Passionvm* (1595) de Estêvão de Cristo. No Texto n. 15, entretanto, a frase "*Numquid et tu ex discipulis es hominis istius?*" é proferida pelo S de C-1 e C-2 e pelo B de C-3, com a mesma tuba dos *toni passionis* portugueses, mas com algumas diferenças melódicas entre a versão de C-1 (exemplo 98) e de C-2, esta última utilizando uma modalidade particular de cantochão com valores medidos (exemplo 99).

DA: / OPUS / FRANCISCI LUDOVICI / Musices Præpositi in Cathedrali Sede / Ulyssiponensi." Sem indicação de copista, [Portugal, meados do século XVIII]: partes de A[1]A[2]TB, cantochão.

[191] ANJOS, Amaro dos. Op. cit. p. 424-425. Apud: CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 128-129.

[191] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

[192] [098] ACMSP P 072: C-1 - "*Passio Secundum Joanem = Soprano a 4*". Sem indicação de copista, sem local, [final século XVIII]: parte de S; C-2 - "*Passio Secundum Joanem Soprano a*[*4*]". Cópia de [André da Silva Gomes?], sem local, [final do século XVIII]: partes de SAT, cantochão; C-3 - "*Acompanhamento = / Passio Secundum Joanem Basso a4.*" Sem indicação de copista, sem local, [c. 1810]: partes de B[bx], cantochão.

Exemplo 98. Ancila do Texto da Paixão de Sexta-feira Santa de [098] ACMSP P 072 C-1 (Texto n. 15), com utilização da mesma tuba das versões portuguesas do *tonus passionis*.

Exemplo 99. Ancila do Texto da Paixão de Sexta-feira Santa de [098] ACMSP P 072 C-2 (Texto n. 15), com utilização da mesma tuba do *tonus passionis* português.

A Presença do Passionário de Francisco Luís na Catedral de Mariana (recolhida ao Museu da Música em 1972) e de cópias manuscritas das Paixões de Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa do mesmo autor no ACMSP e no MMM estão entre os casos mais notórios, até agora registrados, da utilização de polifonia portuguesa do século XVII em São Paulo e Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX, embora haja outros exemplos documentados, como adiante se verá. Os quatro volumes de MMM cofre, n. 8582-8585 já haviam sido referidos pela equipe que elaborou o catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro* em 1978,[193] por Maryla Duse Campos Lopes em 1987[194] e por Maria Conceição Rezende em 1989,[195] mas, até o momento, não eram conhecidas as demais cópias dos Textos das Paixões de Francisco Luís para o Domingo de Ramos - [106] ACMSP P 073 e [106] MMM MA SS-04 (A) - e para Sexta-feira Santa - [097] ACMSP P 071 e MMM [097] MA SS-04 (B) - pelo fato de não constar nos manuscritos o nome do compositor.

[193] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 389.
[194] LOPES, Maryla Duse Campos. Transcrição de um passionário do século XVIII. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 55-62.
[195] REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 244-245, 283, 723-724, 739.

A difusão dos Textos das Paixões de Francisco Luís para o Domingo de Ramos e para Sexta-feira Santa foi grande em Portugal, já na primeira metade do século XVIII, como informa Diogo Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana* (v. 2, 1743):[196]

> "Francisco Luís. *Natural de Lisboa, presbítero de vida inculpável e de profunda ciência da arte da música, assim prática como especulativa. Foi mestre da Catedral da sua Pátria, onde morreu a 27 de setembro de 1693 e jaz sepultado na Paroquia de Nossa Senhora dos Mártires. Deixou várias obras da profissão harmônica que são muito estimadas, sendo as principais:*
> *Texto da Paixão de Dominga de Ramos e Sexta-feira Maior a 4 vozes. MS.*
> *Psalmos e vilancicos a diversas vozes. MS.*"

José Mazza (?-1797) utilizou as mesmas informações sobre o compositor, no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*:[197]

> "Francisco Luís. *Presbítero natural de Lisboa, de vida exemplar e de profunda ciência na arte da música, assim prática quanto especulativa. Foi Mestre na Catedral de Lisboa, sua pátria, onde morreu em 1693, e jaz sepultado na antiga paróquia de Nossa Senhora dos Mártires. Deixou muitas obras, entre elas as mais estimadas foram: Texto da Paixão de Domingo de Ramos e de Sexta-feira Maior a 4 vozes, salmos e vilancicos a diversas vozes.*"

Autores do século XIX - como Joaquim de Vasconcellos[198] e Ernesto Vieira[199] - também basearam suas notícias biográficas sobre Francisco Luís no texto de Diogo Barbosa Machado,[200] mas Vieira transcreveu o frontispício e a dedicatória do *Passio Domini Nostri Jesu Christi in numeris digesta*, informando que "[...] *o arquivo da Sé* [de Lisboa] *possui os manuscritos originais dessas 'Paixões'* [...]". José Augusto Alegria informa que Gonçalo Sampaio (Subsídios para a história dos músicos portugueses, p. 24-25) indicou a existência do Passionário de Francisco Luís na Igreja de Santa Cruz

[196] MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1743. V. 2, p. 177. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana"**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 277 p. 156.
[197] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, p. 361-368, ago. 1944.
[198] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 1, p. 203.
[199] VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biographico de músicos portuguezes**: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v. 2, p. 43-44.
[200] O mesmo ocorre na *Bibliotheca lusitana* de Francisco da Cruz, MS 51-V-50 da Biblioteca da Ajuda (Lisboa). Cf.: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da " Bilioteca Lusitana"**. p. 155-156.

de Braga, com o mesmo frontispício de MMM cofre, n. 8582-8585 e com a informação manuscrita: "*Do uso do p.e Leão de Araújo e Silva, Ano de MDCCXLVI.*"[201] José Maria Pedrosa Cardoso, em uma prospeção mais ampla, estudou manuscritos dos Textos de Francisco Luís em oito acervos portugueses, indicando como "*aparentemente original*" a cópia da Sé Patriarcal de Lisboa, cód. P-Lf 121/ C-1:[202]

> "*As Paixões de Francisco Luís evidenciam um caso invulgar de popularidade e apreço generalizado. Na realidade encontram-se cópias da mesma do Norte ao Sul do país, como se pode comprovar pela concordância documentada - onde, aliás, não consta a localização das cópias existentes no Brasil. É curioso o teor do rosto do exemplar de Braga (P-BRs MM s.c. [C]) - aliás a única cópia verdadeiramente completa do exemplar da Sé de Lisboa, com destaque para a célebre dedicatória - em que se declaram as composições de Francisco Luís. Mestre de Capela da Sé de Lisboa, para uso da Sé portuense. Para além da circulação do manuscrito através das mais importantes catedrais, fica bem expressa a adesão do cabido do Porto à composição do Mestre de Capela lisboeta. A hipótese de que o Ms bracarense tenha pertencido previamente ao Cabido do Porto é menos válida se for tida em conta a existência de outro exemplar, datado de 1746 e em excelente estado de conservação na Irmandade de Santa Cruz da mesma cidade de Braga (P-Brc s.c.), onde se declara a mesma relação da obra com a Sé Portuense. Pelos vistos o Porto, também para a música litúrgica, serviu de entreposto cultural entre o Norte e o Sul do país.*"

As cópias dos Textos de Francisco Luís (nem sempre das quatro Paixões) localizadas por José Maria Pedrosa Cardoso em acervos portugueses foram as seguintes:[203]

- Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga, P-BRc MM s.c.
- Sé Primaz de Braga, P-BRs MM s.c [C], P-BRs MM s.c [D], P-BRs MM s.c [E]
- Sé de Castelo Branco, P-CBs MM s.c.
- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, P-Cug MM 55
- Arquivo da Catedral de Évora, P-Evc ms av. 14
- Biblioteca Nacional de Lisboa, P-Ln Cod 5962, P-Ln FCR 228-130, P-Ln FCR 228-132, P-Ln MM 75, P-Ln MM 76/1, P-Ln 76-2, P-Ln 77-1, P-Ln 77-2, P-Ln 78-1, P-Ln 78-2, P-Ln 79-1, P-Ln 79-2, P-Ln MM 80
- Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, P-Lf 121/ C-1
- Arquivo da Igreja de São Pedro de Óbidos, P-Op capa 32

---

[201] Cf.: 1) MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. **Ocidente**, Lisboa, v. 24, n. 80, p. 353-368, dez. 1944; 2) MARTINS, Francisco. **Obra litúrgica**: transcrição e estudo de José Augusto Alegria; responsável da edição J. M. Pedrosa Cardoso. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1991 (Portugaliæ Musica, v. 50), v. 2, p. xii.
[202] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 443.
[203] Idem. Ibidem. v. 1, p. 643. p. 327-428.

Nas f. 3r-3v dos quatro volumes do Passionário de Francisco Luís preservados em Mariana, existe uma dedicatória "*a Cristo Senhor Nosso Crucificado*", em moldura de 29,4 x 17,5 cm, com iluminura na letra J de "*Jesus*" e algumas variantes ortográficas de um volume para outro, cujo texto, à exceção de pequenas diferenças, é o mesmo do manuscrito P-Lf 121/ C-1 da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.[204] A transcrição abaixo, com pontuação e ortografia atualizadas, está baseada na versão de A^1 da cópia de Mariana:[205]

> "*Dedicatória a Cristo Senhor Nosso Crucificado. Jesus Crucificado, se por ser Sol das Luzes, sois Apolo das vozes, que sempre vossas luzes nos dão vozes, e sempre vossas vozes foram luzes; se sois Orfeu divino, que cantando na cítara da Cruz atraístes a Vós todas as cousas; se na pauta das*[206] *vossas cinco chagas temos as regras mais direitas da fé e os espaços mais largos da esperança, aonde assentou as letras a escritura, as figuras o velho testamento, e todas suas vozes os Profetas; se nas sete palavras temos os sete signos, que havemos de ajuntar da boca à mão, das palavras ás obras; se nos três cravos temos as três claves, que apontando o lugar dos sinais próprios são deduções das vozes que ensinais; se o modo desta morte aperfeiçoa as máximas da vida, e as longas distancias da esperança; se no tempo da Cruz se fecha círculo a duração mais breve; se a ferida do lado foi ponto, que pusestes sobre o tempo da vida para servir de prolação aos méritos dela; se as quatro letras do título da Cruz mostram os quatro pontos, da aumentação no nome de Jesus, da perfeição na flor de Nazareno, da alteração nas insígnias de Rei, da divisão no povo dos Judeus; se nos doze discípulos instituístes doze consonâncias, que uniformes nas vozes fizessem*[207] *mais suave aos ouvidos a doutrina da Cruz; se não faltaram nela as dissonâncias da ingratidão, as falsas das calunias, o contraponto das contradições,*[208] *a imitação dos bons, e a cláusula de tudo, que foi aquele* Consummatum est, *com razão, Senhor meu, se vos deve oferecer este Passionário, que, ainda que indigno dos vossos pés pelo que tem de meu, é muito digno de vossas mãos pelo que tem de vosso. A solfa é minha, mas a letra é vossa; nem desconhecereis vossas palavras, nem com vossas palavras podem desagradar-vos minhas vozes. Este meu canto é o vosso pranto: não canto o que gemestes, porque me agrade mais minha harmonia que os vossos gemidos; mas porque padecendo vós para que nós gozemos, vem a fazer mui boa consonância vossos suspiros com os nossos cantares. Mas nem por isso deixo de chorar isto mesmo que canto: que cantar penas é fazer gala do sentimento: para o ir conservando, cantemos ambos, Senhor meu, neste livro, que depois que vos medistes com a Cruz, alguma proporção se po-*

[204] Uma cópia do exemplar da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa foi-me gentilmente enviado por José Maria Pedrosa Cardoso. Há, entretanto, uma transcrição da dedicatótia desse manuscrito em: VIEIRA, Ernesto. Op. cit. v. 2, p. 43-44.

[205] Existe uma transcrição desse mesmo texto, conforme a cópia de Mariana, em LOPES, Maryla Duse Campos. Op. cit. p. 55-62.

[206] Em T: "*na pauta de*".

[207] Em A^2: "*fizesse*".

[208] Em A^1 e A^2: "*das ingratidões*".

de achar das palavras de Deus à voz dos homens. Esse instrumento nobre, que uniu extremos tão distantes, como glorias e penas; impossibilidade[209] *e sentimento; eternidade, e morte; seja o meio que una as vozes com o espirito, e minha alma convosco; para que cantando agora vossa Paixão com o devido sentimento em os coros da terra, possa cantar depois com alegria entre os coros do Céu.* Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et honorem, et gloriam, et benedictionem in sæcula sæculorum. Amen."[210]

Nesse texto, Francisco Luís utiliza uma analogia entre símbolos relativos à Paixão de Cristo e elementos próprios do código musical - procedimento comum na literatura dos séculos XVII e XVIII[211] - as quatro últimas referindo-se a elementos da notação mensural e a última a recursos contrapontísticos do *estilo antigo*, como podemos observar no quadro 112. Note-se a inexistência de parâmetros exclusivos do *estilo moderno*:

Quadro 112. Simbolismo na *Dedicatória a Cristo Senhor Nosso Crucificado* de MMM cofre, n. 8582-8585.

Símbolos referentes a Cristo	Elementos musicais
1. Sol das luzes	Apolo das vozes
2. Atraiu a Ele todas as coisas	Orfeu divino, cantando na cítara da cruz
3. Cinco chagas	Vozes [sons] dos Profetas
4. Sete palavras	Sete signos [sete notas da escala diatônica]
5. Três cravos	Três claves [de Sol, Dó e Fá]
6. Modo de sua morte	Máximas e longas [valores temporais]
7. Tempo da Cruz	Círculo [sinal de mensura na notação proporcional]
8. Ferida do lado	Ponto na prolação [mínima]
9. Quatro letras do título da Cruz [INRI]	Quatro pontos: de aumentação, perfeição, alteração e divisão
10. Doze discípulos	Doze consonâncias, além de dissonâncias, falsas, contraponto, imitação, cláusula [técnicas do contraponto]

3.2.4.7. Texto e Turbas

[209] Em B: "*impassibilidade*".

[210] "*Digno é o Cordeiro, que morre para receber a virtude, a divindade, a sabedoria, a coragem, a honra, a glória e a bendição, pelos séculos dos séculos. Amén.*"

[211] Manoel Carneiro, em um sermão proferido no Colégio jesuítico do Rio de Janeiro, em 1667, utilizou uma analogia entre elementos musicais e religiosos de uma forma semelhante à observada na introdução ao Passionário de Francisco Luís, como se pode observar nesta passagem: "*Toda a música para ser boa há de constar de boas vozes. E que condições há de ter uma voz para ser boa? Se perguntares aos músicos este ponto, hão-vos de apontar, entre outras, três condições: a primeira, que seja voz entoada; segunda, que seja compassada a voz; terceira, que saiba dar valia às figuras. Estas são as condições que se pedem para a voz ser boa na música e estas havia de ter para bem a nossa voz. Mas ainda mal que na nossa musica não tem a nossa voz estas condições e, por faltarem estas condições à nossa voz, por isso nós não sabemos gratificar as misericórdias de Deus e, por isso, Deus não canta muitas vezes nossa justificação.*" Cf.: CARNEYRO, Manoel. **Sermam Que Pregou O Padre Mestre Manoel Carneyro Da Companhia De** [Jesus] **No Collegio do Rio de Janeiro, Em o segundo Dia das Quarenta Horas, No Anno de 1667**. Evora: Officina desta Universidade, 1668. ff. B4r-Cr.

A única Paixão desta categoria, aqui repertoriada, é uma composição de André da Silva Gomes para o Domingo de Ramos, da qual existe, em [107] ACMSP P 074 C-1, a partitura manuscrita que provavelmente serviu para sua composição, repleta de notas apagadas, correções e compassos riscados. Esse manuscrito (do qual também existem três cópias no ACMSP)[212] contém, aparentemente, o registro da data de composição da obra. Cinco categorias de cantores estão previstas na partitura (quadro 113):

Quadro 113. Categorias de cantores em [107] ACMSP P 074 C-1.

Código	Armadura de clave	Cantores
†	Si ♮	**cantochão (T)**
C.	Si ♮	**SATB - coro do Texto**
S. [exceto Turbas 1-4 e 8-17]	Si ♮	**cantochão (T)**
S. [Turbas 1-4 e 8-17]	Si ♭	**SATB - coro das Turbas**
Ancila	Si ♭	**cantochão medido (S)**

Toda a parte do Cronista de [107] ACMSP P 074 C-1 recebeu polifonia, passando a ser denominada "*coro do Texto*", mas a parte do Sinagoga foi tratada polifonicamente apenas nas Turbas 1-4 e 8-17, para quatro vozes que sempre possuem a indicação "*Turbas - coro à parte*", enquanto as Turbas "*Vere et tu ex illis es*" (n. 5), "*Quid ad nos*" (n. 6) e "*Non licet eos*" (n. 7) são cantadas pelo Sinagoga. O *tonus passionis* é o tridentino, cantado pelo Cristo e pelo Sinagoga, este último representando, portanto, personagens singulares e coletivos. As Ancilas, por sua vez (exemplo 100), são cantadas em uma modalidade particular de cantochão, em valores medidos (mínimas e semínimas), na qual a primeira seção é derivada de um *tonus passionis* português e a segunda do *tonus passionis* tridentino.

[212] [107] ACMSP P 074: C-2 - "*Passio / In Dominica Palmarum / De Andre da Silva Gomes / 1812*". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 1812: partes de SAB, B; C-3 - "*Piano / Passio Secundum Mathœum*". Cópia de [Floriano Costa e Silva, São Paulo, início do século XIX]: partes de B/org, cantochão; C-4 - "*Dom*[ingo de] *Ramos*". Cópia de [Antônio José de Almeida, São Paulo, meados do século XIX]: partes de SATB, S, B.

Exemplo 100. Ancilas do Texto da Paixão de Domingo de Ramos de [098] ACMSP P 072 (Texto e Turbas n. 15), na qual a primeira seção é derivada do *tonus passionis* português e a segunda do *tonus passionis* tridentino.

Este é, apesar da utilização do *estilo antigo*, um tipo de Paixão diferente dos modelos conhecidos dos séculos XVI e XVII, não referido por José Maria Pedrosa Cardoso, devido à concentração de seu trabalho nesses dois séculos. É possível, portanto, que esse modelo tenha se desenvolvido em Portugal no século XVIII, sendo levado a São Paulo por André da Silva Gomes. Coincidentemente, tal obra emprega o *estilo antigo* "tardio", característico dos séculos XVIII e XIX.

Existe uma particularidade nas seções monódicas do Sinagoga: embora a melodia seja tridentina, esta aparece uma quinta justa acima das versões impressas nos livros litúrgicos. Também chama a atenção, neste espécime, a diferença de tonalidade entre o "*coro do Texto*" e o "*coro à parte*", para as Turbas. No "*coro do Texto*", a armadura de clave é Si β e a tônica é Fá, configurando-se o modo Fá jônio; no "*coro à parte*" (Turbas), a armadura de clave é Si V e a tônica é Dó, configurando-se o modo Dó jônio, como podemos observar no quadro 114, onde aparecem também os acordes iniciais e finais encontrados em todas as frases do Texto e das Turbas:

Quadro 114. Armaduras de clave e modos em [107] ACMSP P 074 C-1, a partir das alturas originais.

	Coro do Texto (Fá)		**Coro das Turbas (Dó)**		
Armadura de clave	Si β		V		
Acordes iniciais e finais	Fá-Fá	Fá-Dó	Fá-Dó	Dó-Dó	Dó-Fá
Modos	Fá jônio		Dó jônio		

No sistema modal utilizado na música renascentista e mesmo no *estilo antigo*, não existe a "modulação de tônica", tal como ocorre no sistema tonal, observando-se, quando muito, o repouso ou a pontuação (por cláusulas e cadências) em graus diferentes da tônica da obra. É possível, portanto, supor que a melodia do Sinagoga e o "*coro à*

parte" para as Turbas foram copiados em um sistema transpositor, ou seja, cujas notas reais deveriam soar em outra altura, no caso, quinta justa abaixo das notas escritas.

Esse tipo de transposição é bastante diferente daquele observado nos manuscritos com Proêmios e Turbas polifônicas, nos quais foram utilizadas claves altas transpositoras, pois aqui as transposições alternam-se em uma partitura. A única hipótese plausível, no momento, é supor que André da Silva Gomes destinou essa composição a dois diáconos ou ministros (Cristo e Sinagoga) e a dois coros, um dos quais - o "*coro à parte*" - fosse apto somente para a leitura em Dó.

De fato, existiram, nos séculos XVIII e XIX, dois sistemas de solfejo transpositores, conhecidos como *solfejo por transposição* e *solfejo por escarsejo*. Sobre o primeiro tipo, escreveu Rafael Coelho Machado no *Diccionario musical* de 1843:[213]

> "*O sistema de solfejar por transposição consiste em adotar a sétima voz que completa o período diatônico e transportar sempre os nomes com que se exprime a escala ao grau do tom indicado na clave; assim, se o tom tem a sua tônica em G, aí será dó, no A ré, no B mi, etc.; se ele a tem em D, aí chamar-se-á dó, no E ré, no F sustenido mi, etc., isto é, no tom maior; no menor sempre a tônica começa pela voz lá e segue a competente série; em uma palavra, as vozes ou sílabas com que se entoam os tons maiores e menores sem acidentes servem para os compostos de acidentes.*"

O solfejo por transposição, exposto, entre outros, por José Maurício (1752-1815),[214] no *Methodo de musica* (1806),[215] era particularmente apropriado ao sistema tonal, pois mesmo quando houvesse alguma modulação, a nova tônica seria lida ou cantada como Dó. O *solfejo por escarsejo* era mais simples e adaptado ao sistema modal. Neste caso, a tônica era sempre lida como Dó, desde o início até o final da obra, pois o

---

[213] MACHADO, Raphael Coelho. **Diccionario musical**: Contendo: 1. Todos os vocabulos e phrases da escripturação musical; 2. todos os termos technicos da musica desde a sua maior antiguidade; 3. Uma taboa com todas as abreviaturas usadas na escripturação musical; suas palavras correspondentes; 4. A etymologia dos termos menos vulgares e oss synonimos em geral por [...]; Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909. [1ª ed.: Typ. Franceza, 1842; 2ª ed.: Typ. do Commercio de Brito e Braga, 1855; 3ª ed.: Garnier Livreiro Editor, c. 1865]. p. 221.

[214] Este autor foi Lente de Música na Universidade de Coimbra e Mestre de Capela da Catedral da mesma cidade. Não confundir com o brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Mestre de Capela da Catedral e da Capela Real/Imperial do Rio de Janeiro.

[215] MAURÍCIO, José. **Methodo de musica** [...].Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806. xxxv, 68 p., 5 lâminas. O exemplar consultado pertence à biblioteca particular de José Mindlin (São Paulo).

sistema modal não previa mudança de tônica. Sua utilização em Minas Gerais em períodos anteriores ao século XX foi documentada por Vincenzo Cernicchiaro:[216]

> "*Assim pode-se dizer em relação a muitas outras localidades de Minas Gerais, abundantes de artistas de livre inspiração, eméritos leitores à primeira vista, solfejadores e transpositores insuperáveis, por um sistema todo próprio, denominado 'escarsejo', produto de uma expressão musical que proporciona uma perfeita visão de épocas passadas, nas quais distinguiram-se muitos nomes, dos quais poucos são encontrados nos registros da história.*"

No século XIX o *escarsejo* tornava-se obsoleto, em virtude do avanço do sistema tonal, sendo já considerado "*extravagante e destituído de bom senso*" por Rafael Coelho Machado em 1843:[217]

> "*O sistema de solfejar por escarsejo, que alguns confundem com o sistema moderno, é baseado em os mesmos princípios do de transposição; os solfistas tomam a voz dó na tônica que os acidentes indicam na clave, porém se no meio ou decurso de cantoria há uma modulação eles desprezam, sem fundamento algum, o seu primeiro sistema, e solfejam as notas afetadas dos acidentes com os nomes que tomaram no princípio da peça; ora, este sistema é extravagante e destituído de bom senso; ou vós solfejais pelo sistema moderno sem mutanças, ou pelo de transposição; no primeiro caso sabeis afinar os intervalos independente de nomes, e por conseqüência não pode ter lugar a transposição que fazeis no princípio da composição; no segundo caso vós não sabeis solfejar senão encostado ao nome e por ele auxiliado, então é forçoso que façais a necessária mutança nas novas tônicas que se vos apresentarem na seguida do discurso. O primeiro sistema neste caso é regular, ele tem uma forma que observa constantemente, o segundo é incoerente, porque, além de seguir dois princípios opostos, tem mais o defeito de que nesses chamados escarsejos, que eles entoam gemendo, os nomes que empregam não são os próprios da clave como no sistema moderno, nem os próprios da transposição, mas os mesmos que tomaram no tom primitivo.*"

O "*coro à parte*" da partitura de André da Silva Gomes teria sido copiado em Dó por uma questão didática, ou haveria um significado técnico que ainda não foi possível esclarecer? Seja como for, a execução, ou mesmo a transcrição atual dessa partitura

---

[216] "*Cosi si può dire di molte altre località di Minas, abbondanti di artisti di libere ispirazioni, leggitori emeriti a prima vista, solfeggisti, e trasportatori insuperabili, per un sistema tutto loro, chiamato 'Escarsejo' figli tutti di un'espressione musicale, che ci dà la perfetta visione delle passate epoche, in cui si distinguevano nella divina arte moltissimi nomi, dei quali ben pochi si riscontrano nel registro della storia.*" Cf.: CERNICCHIARO, Vicenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. p. 72.
[217] MACHADO, Raphael Coelho. Op. cit. p. 223.

exige a transcrição do "*coro à parte*" para Fá, com a finalidade de obter coerência musical para esta composição. Dessa maneira, passaríamos a ter as seguintes relações (quadro 115):

Quadro 115. Armaduras de clave e modos em [107] ACMSP P 074 C-1, após transposição das Turbas para Fá.

	Coro do Texto (Fá)		**Coro das Turbas (transposto para Fá)**		
Armadura de clave	Si ♭		Si ♭		
Acordes iniciais e finais	Fá-Fá	Fá-Dó	Si ♭ -Fá	Fá - Fá	Fá - Si ♭
Modos	Fá jônio		Fá jônio		

André da Silva Gomes parece ter identificado sua composição ao utilizar, em [107] ACMSP P 074 C-1, as expressões "*Original de Andre da Silva Gomes*" e "*Concluída esta obra no dia 27 de Dezembro de 1811 para se executar no Domingo de Ramos do seguinte ano de 1812*", mas algumas seções das Turbas desta Paixão possuem semelhanças com seções das Turbas n. 1, especialmente a segunda delas, *Hic dixit* (exemplo 101). Essa particularidade pode indicar que a noção de composição, no caso das Paixões em *estilo antigo*, não excluía a utilização de certos fragmentos presentes em várias obras, espécies de "clichês" polifônicos, cuja autoria tornava-se desconhecida, caindo em domínio público.

Exemplo 101. *Hic dixit* das Turbas n. 1 e do Texto e Turbas n. 16, de [107] ACMSP P 074 (transpostas para Fá jônio).

3.2.4.8. Ditos de Cristo e Turbas

Os Ditos de Cristo são as Paixões nas quais as frases do Cristo receberam polifonia. O número dessas frases é variável em cada uma das Paixões: treze em São Mateus, dez em São Marcos, doze em São Lucas e quinze em São João. Na Paixão segundo São João (Sexta-feira Santa) os *incipit* dos Ditos de Cristo são os seguintes

1. *Quem quæritis?*
2. *Ego sum*
3. *Quem quæritis?*
4. *Dixi vobis, quia ego sum*
5. *Mitte gladium tuum in vaginam*
6. *Ego palam locutus sum mundo*
7. *Si male locutus sum*
8. *A temetipso hoc dicis*
9. *Regnum meum non est*
10. *Tu dicis, quia Rex sum ego*
11. *Non haberes potestatem*
12. *Mulier, ecce filius tuus*
13. *Ecce mater tua*
14. *Sitio*
15. *Consummatum est*

O tratamento polifônico dos Ditos de Cristo oferece um problema interpretativo semelhante ao encontrado nos Textos polifônicos da Paixão ou nas frases polifônicas referentes a personagens singulares do Sinagoga. José Maria Pedrosa Cardoso atribui a essa manifestação um caráter simbólico, reconhecendo não haver razão dramática ou informativa para se cantar em coro palavras emitidas por um personagem singular:[218]

> "*O emprego do estilo polifônico nas palavras de Jesus assume um caráter especialmente simbólico. De outra maneira, seria difícil explicar a razão pela qual os autores apresentam as palavras de Cristo através de várias vozes e não, como é próprio de uma linguagem informante, apenas a uma voz.* [...]"

Os Ditos de Cristo polifônicos surgiram em Portugal no século XVI e foram incomuns em outras regiões da Europa. A localização de uma obra dessa natureza no Brasil representa, portanto, a constatação da transferência para aquém-mar de uma modalidade rara no cenário europeu. José Augusto Alegria atribui a criação desse modelo a Francisco Martins (c.1620-1680), Mestre de Capela da Catedral de Elvas:[219]

> "*Mas, enquanto o canto da Paixão, em termos musicais, se referia, desde o século XV, à introdução do canto das* Turbas *a quatro vozes, os* Ditos de Cristo *eram uma inovação de Francisco Martins sem paralelo na história da música cristã.*
>
> *A novidade consistiu em embrechar no esquema tradicional proposto pelos* Passionários *o canto dos* Ditos de Cristo *adrede escolhidos*

[218] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 643.
[218] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.
[219] MARTINS, Francisco. **Obra litúrgica**: transcrição e estudo de José Augusto Alegria; responsável da edição J. M. Pedrosa Cardoso. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1991 (Portugaliæ Musica, v. 50), v. 2, p. xii.

nos respectivos relatos literários e cantados pelos três personagens a quem se distribuía o papel de Cronista, de Cristo e de Sinagoga."

[...]

"*Partindo da música dos* Passionários *contendo as melodias apropriadas a cada um dos intervenientes no respectivo canto, os compositores do século XVII usaram de liberdades que, iniciadas com o canto polifônico das Turbas,* introduziriam, *como no caso presente, os* Ditos de Cristo *e com o Mestre da Capela da Sé de Lisboa, Francisco Luís, contemporâneo de Francisco Martins, deram voz polifônica ao* Cronista *cantando a 4 vozes graves do princípio ao fim da* Paixão, *alternando com o* Cristo *e a* Sinagoga."

De fato, José Mazza (?-1797) informa, no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*, que Francisco Martins foi "*Presbítero secular, mestre da capela de Elvas; fez Textos a 4 vozes e os Ditos de Cristo da Paixão da 3ª e 4ª Feira.*"[220] Pedrosa Cardoso encontrou sete espécimes dessa categoria, além de Ditos vários (nos quais existe polifonia apenas em algumas frases de Cristo e do Sinagoga), que recuam para o século XVI a sua origem. Os autores de Ditos de Cristo dos séculos XVI e XVII referidos por Pedrosa Cardoso são os seguintes:[221]

- Pedro de Cristo (?-1618)
- Estêvão Lopes Morago (c.1575-1630)
- Francisco Martins (c.1620-1680)
- João dos Santos Pereira (século XVIII)

O único espécime de Ditos de Cristo encontrado em acervos paulistas e mineiros foi [124] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4] para Sexta-feira Santa, sem indicação de autor, mas copiado em período anterior à década de 1760 por Timóteo Leme do Prado (?-c.1780), Mestre de Capela da Vila de Sorocaba (SP) no início da década de 1730, em notação proporcional, com claves altas e a tônica Dó, sem acidentes na armadura de clave. Esta composição omite apenas a última (15ª) frase de Cristo - "*Consummatum est*" - mas, diferentemente dos casos portugueses conhecidos dos séculos XVI e XVII, inclui as quatorze Turbas da Paixão segundo São João e, por isso, foi necessário criar a categoria *Texto e Turbas* para esta composição.

As Turbas utilizadas associadas a estes Ditos de Cristo, entretanto, correspondem às Turbas n. 4, das quais foram localizados oito conjuntos em quatro acervos dife-

---

[220] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, p. 361-368, ago. 1944.

[221] CARDOSO, José Maria Pedrosa. Op. cit. v. 1, p. 465-497.

[221] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 82-83.

rentes (três de São Paulo e um de Minas Gerais), incluindo os quatro conjuntos de [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B)]. Além disso, as Turbas n. 4 estão associadas ao Proêmio n. 1 em todas as cópias repertoriadas, assim como ocorre neste espécime de Ditos de Cristo e Turbas. Ao que tudo indica, estes Ditos de Cristo foram inseridos nas Turbas n. 4 (com o Proêmio n. 1), constituindo-se, portanto, um caso particular de unidade musical permutável.

Lamentavelmente, apenas as vozes do Tenor e do Bassus de [124] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4] foram preservados, embora existam muitas outras cópias do Proêmio e das Turbas. A textura das partes preservadas sugere, para os Ditos de Cristo, escrita a quatro vozes, ausência de imitação motívica e uma diversidade rítmica ligeiramente maior que a das Turbas (exemplo 102).

Exemplo 102. ANÔNIMO(S). Ditos de Cristo e Turbas de Sexta-feira Santa de [124] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4]: Polifonia para o "*Quem quæritis*?" (primeira intervenção de Cristo) e para o "*Jesum Nazarenum*" (primeira seção das Turbas). As partes de S e A da primeira frase foram restauradas e as mesmas partes da segunda frase foram reconstituídas com base nos conjuntos repertoriados das Turbas n. 4.

3.2.5. Ofícios Divinos da Semana Santa

3.2.5.1. Significado

A Semana Santa, como outros períodos do ano litúrgico, contém dois tipos principais de ofícios litúrgicos: a Missa e o Ofício Divino. As Missas da Semana Santa, entretanto, são muito diferenciadas das demais, pelo acréscimo ou supressão de partes, com a finalidade de acomodação à liturgia desse período. Além disso, a Semana Santa inclui algumas funções que não são propriamente Missas, como adiante se verá, destinadas a celebrar eventos específicos dessa Semana, para os quais não é necessária a Consagração, como as Bênçãos, as Procissões, a Desnudação dos Altares, a cerimônia

do Lava-pés ou Mandato, a Missa dos Catecúmenos, a Adoração da Cruz e as Lições da Vigília Pascal.

Os Ofícios Divinos da Semana Santa possuem estrutura mais regular, diferindo dos Ofícios de outras épocas do ano pelos textos específicos e pela previsão de intensa concorrência popular. Tais Ofícios são em número de oito, celebrados diariamente em todas as épocas do ano, principalmente em conventos e catedrais. Grosso modo, os Ofícios Divinos também podem ser denominados Horas Canônicas, embora, *strictu sensu*, um deles seja o Ofício Noturno (Matinas), enquanto os demais são denominados Horas Diurnas e, por isso, reunidos no livro litúrgico conhecido como Diurnal. Por isso, o *Teatro Ecclesiastico* de Domingos do Rosário, mesmo incluindo as Matinas, menciona sete e não oito Horas Canônicas: [222]

> "*Costumam no coro cantar-se as sete Horas Canônicas, que são Vésperas, Completas, Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta e Noa, a que também estão anexas as Missas cantadas. As Horas Canônicas se solenizam de cinco modos: duples maiores, duples menores, semiduples, símplices e feriais. Todos estes se reduzem a dois, solenes e feriais: os solenes constam dos duples e semiduples, os feriais são os símplices e feriais.* [...]"

A obrigatoriedade das Horas Canônicas nas Catedrais brasileiras nos séculos XVIII e XIX está explícita nas *Constituições do Arcebispado da Bahia* (1707), que estiveram em vigor durante todo esse período e serviram de base para a elaboração dos estatutos das Catedrais de São Paulo e Mariana, entre outras. No livro 3, título 19, § 511, "*Da devoção, habito, e tempo em que se devem rezar as horas canônicas no coro*", lê-se:[223]

> "*Mandamos que no Coro de nossa Sé Catedral se rezem todos os dias as sete Horas Canônicas, convêm a saber, Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Nona, Vésperas e Completas, sem se poderem deixar por impedimento algum, ainda que seja de Procissão solene, Pregação, ou Missa: e se guardará o que dispõem os seus Estatutos.*"

---

[222] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 1, Acto Terceiro, documento 1, p. 37.

[223] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. p. 198.

Quando as Horas Canônicas surgiram, na Idade Média, seu início foi teoricamente prescrito em intervalos de três horas. A Prima, a Tércia, a Sexta e a Nona (ou Noa) utilizavam designações romanas para as horas do dia, possíveis de serem medidas pelos relógios de sol, enquanto as Vésperas, as Completas e as Matinas referiam-se a períodos aproximados da noite. As Laudes não designaram, originalmente, um horário específico, mas, simplesmente, a ocasião para se louvar (*laudare*) a Deus. Teoricamente, a posição original dos Ofícios Divinos ou Horas Canônicas pode ser observada no quadro 116.

Quadro 116. Ofícios Divinos ou Horas Canônicas.

Ofícios Divinos		**Hora de início (teórica)**
Noturno	Matinas	0h
Diurnos (Horas)	Laudes	3h
	Prima	6h
	Tércia	9h
	Sexta	12h
	Nona	15h
	Vésperas	18h
	Completas	21h

No século XVIII, a distribuição das Horas Canônicas já era irregular, como se observa nos *Estatutos da Santa Sé da Bahia* (7 de fevereiro de 1754), documento que também serviu de base para os Estatutos das Catedrais de São Paulo e Mariana:[224]

> "*Nas Matinas se contem duas horas: em Prima uma; outra em Terça; na Missa duas; em Sexta uma; em Noa uma; em Vésperas duas; e em Completa uma; com a mudança e diferença, somente, que nos dias Quaresmais, em que se rezam Vésperas* ante prandium, *se vencerá, ou perderá nelas uma hora somente; e duas na Completa, que se reza de tarde, por conter função principal, como figura que é de Vésperas, respeitando, como dito fica, na falha, ou interescência de cada hora ao que cada um percebe de distribuições quotidianas.*"

Além disso, é preciso considerar uma outra particularidade, cuja origem remonta à Idade Média e que afeta algumas cerimônias da Semana Santa: algumas Horas Canônicas (especialmente Matinas e Laudes) e mesmo Missas foram antecipadas para a noite ou tarde do dia anterior, para que tais funções não adentrassem a madrugada e, com

[224] *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia / Ordenados / Sob o Patrocínio do Principe dos- / Pastores Pontifice Divino, e Sa-/cerdote Eterno Christo Iesu / Pelo Arcebispo Da B.ª / D. Iozê Botelho de Mattos Me-/tropolitano, e Primaz do Estado do Brazil do Conselho de S. Mag.^{de} / Fedelissimo que Deus guarde.* [Bahia, 1754]. IEB/USP, cód. 4-a-8. f. 16r.

isso, não dificultassem a assistência dos fiéis. Por isso, João Campelo de Macedo, em 1734 informava que, na Missa de Sábado Santo, "[...] *não comunga alguém, mais que o celebrante, por ser Missa instituída para de noite, ainda que agora se diga de dia.* [...]".[225] Somente em 1955 essa prática foi abolida, como esclarece José Alberto L. de Castro Pinto:[226]

> "*A 16 de nov. de 1955, o Santo Padre Pio XII, por decreto da sagrada Congregação dos Ritos, restaurou a liturgia primitiva da Semana Santa fazendo com que os ofícios litúrgicos viessem de novo coincidir com as horas dos acontecimentos comemorados. Durante a Idade Média esses ofícios foram antecipados para facilitar a assistência dos fiéis. Como as mudanças no modo de vida da sociedade moderna já estavam agora impedindo a participação dos fiéis, veio este decreto resolver também esta dificuldade, uma vez que as novas horas são mais acessíveis ao povo.*"

Os manuscritos musicais brasileiros com música, por exemplo, para as Matinas e Laudes da Quinta-feira Santa, geralmente especificam a Quarta-feira Santa em seus títulos ou frontispícios, pois, efetivamente, eram cantadas na tarde ou noite desse dia. Embora essa prática seja muito comum nos manuscritos com música para as Matinas e Laudes do Tríduo Pascal, os livros litúrgicos não prescrevem tal antecipação, fazendo surgir, aqui, um problema de classificação: como mencionar, em um catálogo, índice ou repertório, uma obra musical para a Quinta-feira Santa, cujo manuscrito indica execução na Quarta-feira?

A classificação de uma composição intitulada, por exemplo, "*Antífona do Primeiro Noturno in Feria Quarta*",[227] como obra destinada à Quarta-feira Santa, é incorreta em relação aos livros litúrgicos, mas sua referência como obra específica para a Quinta-feira Santa também é incorreta em relação à prática musical em si e em relação às próprias informações do documento. Como o assunto não foi suficientemente discutido no Brasil, mas é necessário utilizar um critério único de classificação, a solução adotada neste trabalho foi indicar, entre colchetes, o dia prescrito nos livros litúrgicos

---

[225] MACEDO, João Campelo de. Op. cit. Parte Oitava, § 16, p. 556.

[226] PINTO, José Alberto L. de Castro. Dicionário prático de cultura católica, bíblica e geral. In: **Bíblia sagrada**: tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Nova edição, publicada com a aprovação de Sua Eminência Cardeal D. Jaime de Barros Câmara. [Rio de Janeiro]: Edição Barsa, 1971. p. 250, verbete "Semana Santa".

[227] [145] TA-AAC [MSP (F) C-Un] - "*Antifona do 1º N. Imferia 4.ª*". Sem indicação de copista, [Portugal?, final do século XVII ou início do século XVIII]: partes de SAT, bx.

para o texto em questão, preservando, na transcrição do título ou frontispício do manuscrito, o dia indicado pelo autor ou copista.

Embora os Ofícios Divinos, como determinavam as *Constituições do Arcebispado da Bahia* (1707), fossem obrigação diária nas catedrais brasileiras, os *Estatutos da Santa Sé da Bahia* (7 de fevereiro de 1754) previam uma licença para os capitulares daquela Catedral nas Horas de Prima, Terça, Nona e Completas do Tríduo Pascal, devido aos "*insuportáveis calores que naquela estação de tempo se padecem neste país*":[228]

> "*Havendo respeito ao grande trabalho que os Capitulares têm na Semana Santa, que se faz menos tolerável por causa do clima e insuportáveis calores que naquela estação de tempo se padecem neste país, havemos por bem de os conservar na posse em que os achamos, aliviando-os Quinta, Sexta e Sábado da dita Semana da assistência de Prima, Terça, Noa e Completa, às quais horas serão obrigados o Hebdomadário e capelães a reza-las em seus tempos, sob as falhas apontadas.*"

Finalmente, é necessário considerar que os Ofícios Divinos, especialmente na Semana Santa, possuíam diferentes graus de solenidade. Matinas e Laudes eram as Horas mais solenes, constituindo, no Tríduo Pascal, o Ofício de Trevas. Seguiam-se, por ordem de importância, as Vésperas, as Completas e as Horas menores ou *parvas* (Prima, Terça, Sexta e Nona). O uso do órgão nas Completas era opcional, de acordo com o *Cæremoniale episcoporum*[229] e, nas Horas menores, era pouco freqüente, de acordo com o Cerimonial de Antônio de São Luiz:[230]

> "*Nas Horas menores não se costuma regularmente tocar o órgão, exceto na Prima da Vigília de Natal, em respeito ao Martirológio, na Terça antes da Missa solene, por causa dela, e na Completa das solenidades, nesta ao hino e cântico* Nunc dimittis; *naquelas aos hinos só; concede, porém, o Cerimonial dos Bispos, que se em alguma parte houver costume de se tocar nas outras Horas, ou em alguma delas, se possa continuar.* [...]"

---

[228] IEB/USP, cód. 4-a-8 - "*Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia....*" [Bahia, 1754]. f. 15r.

[229] "*Cætera omnia dicentur per chorum, et hebdomadarium usque ad orationem, quam ipse Episcopus cantabit, et demum benedictionem dabit, dicens* Benedicat, et custodiat nos omnipotens, et misericors Dominus etc. *Nulla autem fiet altaris thurificatio ad Canticum* Nunc dimittis *etc. nec organum pulsabitur, nisi forte in aliquibus Eclesiis hujusmodi hora solemnius celebrati aliquando consueverit, quo casu organum adhiberi poterit, juxta normam superius traditam.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. IV [*De Completorio*], § 3, p. 139.

[230] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição XCI, § 1238, p. 364.

Esses diferentes graus de solenidade das Horas fizeram com que somente Matinas Laudes e Vésperas da Semana Santa recebessem música polifônica, no Brasil, sendo as demais celebradas em cantochão e, em certos, casos apenas lidas e até omitidas. As Matinas receberam polifonia no Tríduo Pascal e no Domingo da Ressurreição, enquanto as Laudes somente no Tríduo Pascal e as Vésperas apenas no Sábado Santo. Não foi documentada, portanto, a utilização de música polifônica para Matinas, Laudes e Vésperas de Segunda, Terça e Quarta-feira Santa, sendo raras as Missas para as mesmas ocasiões no Brasil, devido ao caráter de *férias maiores privilegiadas* desses dias, em contraposição à dignidade *semiduples de primeira classe* para o Domingo de Ramos e *duples de primeira classe* para o Tríduo Pascal e Domingo da Ressurreição.

3.2.5.2. Ofícios de Trevas

3.2.5.2.1. Estrutura e significado

No Tríduo Pascal, desde a Idade Média, as Laudes foram cantadas logo após as Matinas, o que gerou o costume de referir-se a ambas como uma única função, denominada *Ofício de Trevas*. Muito embora exista uma unidade entre as duas cerimônias, isso não acarreta qualquer modificação na estrutura das Matinas e Laudes, observando-se apenas uma relação de continuidade cerimonial.

Os Ofícios de Trevas foram celebrados, no Brasil, desde o princípio da colonização, mas seu canto não se verificou de imediato, pois nessas funções exige-se a participação de coros e solistas, para uma música - quer em cantochão, quer em polifonia - sempre muito longa e dependente de razoável habilidade dos cantores. Em uma carta de José de Anchieta, escrita de São Vicente a 1º de junho de 1560, o jesuíta refere a celebração do Ofício de Trevas (*Oficio de las tinieblas*) sem canto, concluído pela prática medieval das disciplinas (auto flagelação), ao som do Salmo *Miserere* (normalmente cantado no início e final das Laudes):[231]

[231] "*En las fiestas principales, maxime quando se celebra el Nascimiento y Passión del Señor concorrem a Piratininga de tódolos lugares comarcanos quasi todos muchos días antes. Están presentes a los dicínos officios y processiones, disciplinandose hasta derramar sangre, para lo qual mucho antes aparejan disciplinas con mucha diligentia. Lo mesmo hazen en otros tiempos, quando por alguna necessidad se hazen processiones. El officio de las tinieblas hazemos en la Iglesia sin canto, el qual concluímos tomando una disciplina con tres* Miserere. [...]" Carta "*Do Ir. José de Anchieta ao P. Diego Laynes, Roma. S. vicente 1º de junho de 1560*". In: LEITE, Serafim. Op. cit., 1958, v. 3, doc. 36, p. 246-296 (§ 8, p. 255)

> "*Nas festas principais,* maxime *quando se celebra o Nascimento e Paixão do Senhor, concorrem a Piratininga, de todos os lugares comarcanos quase todos* [os índios] *muitos dias antes. Estão presentes aos ditos ofícios e procissões, disciplinando-se até derramar sangue, para o qual muito antes preparam disciplinas com muita diligência. O mesmo fazem em outros tempos, quando, por alguma necessidade se fazem procissões. O Ofício de Trevas fazemos na Igreja sem canto, o qual concluímos tomando uma disciplina com três* Miserere. [...]"

O emprego da palavra *Trevas*, nesta cerimônia, é alusivo ao episódio narrado no quinto Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa - *Tenebræ factæ sunt, dum crucifixissent Jesum Judæi* (Fizeram-se as trevas quando os Judeus crucificaram Jesus), extraído de Mateus, 27, 45 - e também à escuridão que se produz na igreja ao serem apagadas as velas do candelabro, para simbolizar as trevas ou a escuridão (uma tempestade ou eclipse solar) que se abateu em Jerusalém da *hora sexta* (meio dia) à *hora nona* (15:00 horas), quando Jesus foi crucificado (Mateus, 27, 45; Marcos, 16, 33; Lucas, 23, 44), além da dor pela sua morte e a fuga dos Apóstolos. Esse candelabro possui a forma triangular e espaço para quinze velas. Ao final de cada um dos Salmos (nove nas Matinas e cinco nas Laudes), o acólito apaga uma das velas, à exceção da superior (que representa Cristo), escondida atrás do altar após o canto do *Benedictus*. Terminada a Oração *Respice quæsumus, Domine*, a rubrica tridentina determina que os assistentes produzam um forte ruído com os pés (destinado a simbolizar, segundo alguns, a ressurreição[232] e, segundo outros, o sentimento pela morte de Jesus):[233] "*Terminada a Oração, deve-se produzir fragor e estrépito durante um certo de tempo; logo depois, a vela acesa será levada para baixo do Altar e então todos se levantam e, em silêncio, se vão*".[234]

O simbolismo do Ofício de Trevas foi uma das razões que motivaram sua antecipação, já na Idade Média, da madrugada para a tarde anterior (além de facilitar o concurso dos fiéis), pois à extinção das velas correspondia também a extinção da luz solar, com o final das Laudes em plena noite. Por isso, Leonardo de São José, no *Economicon*

---

[232] Cf.: PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra; trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.; 1º volume: A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. 2. ed. s. l. [Juiz de fora]: [Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei], 1997. p. 132-199.

[233] SÃO JOSÉ, Leonardo de. Op. cit. Título I, Cap. VI, § I, p. 523-524.

[234] "*Finita oratione fit fragor et strepitus aliquantulum: mox profertur candela accesa de sub Altari, et omnes surgunt et cum silentio discedunt*". Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 129. O *Cæremoniale episcoporum* possui instruções mais precisas: "*Qua oratione finita, cæremoniarius manu scabellum, seu librum percutiens, per breve spatium, strepitum, fragoremque facit, et a cæteris similiter fit, donec cæremoniaruis cereum prædictum accensum, qui fuerat absconditus, in medium proferat, quo prolato, omnes cessare debent a strepitu.*" Cf. CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. XXIII, § 15, p. 224.

sacro (1693) - como muitos outros textos anteriores ao século XX - refere-se ao primeiro Ofício de Trevas do Tríduo Pascal como Ofício de Quarta-feira e não de Quinta-feira Santa, ao explicar o significado do estrépito ou rumor, no final das Laudes:[235]

> "*Chama-se esta Quarta-feira de Trevas, na qual se cantam (depois de dita a Completa) as Matinas* [e Laudes] *da Quinta-feira seguinte, aonde acabada a Oração, se faz estrépito, e rumor (a que chamam trevas) as quais se dão estes três dias em memória sentida das três horas que o Senhor esteve na cruz, que é o tempo em que se viu eclipsado o Sol, e juntamente a lua, vendo padecer a seu criador; os golpes que se dão às escuras, significam o terremoto da terra, e sentimento que fizeram as pedras em sua morte, pois se quebraram com demonstrações de dor; e havendo muitos corações de pedra, não basta a consideração de tão grande dor para quebrar semelhantes corações.*

3.2.5.2.2. Matinas

As Matinas (ou Ofícios Noturnos) constituem o maior e mais complexo ofício da Semana Santa, gerando uma cerimônia quase gigantesca, ao associar-se às Laudes, no Ofício de Trevas, cuja duração era de várias horas nos séculos XVIII e XIX. Sua estrutura, entretanto, é bastante variável, em função da dignidade do dia em que são cantadas. As Matinas são divididas em Noturnos, cada um deles com unidades funcionais específicas. Na Segunda Semana da Paixão, as Matinas possuem apenas um Noturno nas *férias* (Segunda, Terça e Quarta-feira Santa) e três Noturnos nas festas *duples* (Tríduo Pascal) ou *semiduples* (Domingo de Ramos), mas apresentam uma estrutura particular no Domingo da Ressurreição ou de Páscoa, com apenas um Noturno, precedido pelo Salmo 94 e com Invitatório próprio da ocasião. A estrutura mais completa de cada Noturno é a seguinte (quadro 117):

[235] SÃO JOSÉ, Leonardo de. Op. cit. p. 523-524.

Quadro 117. Estrutura dos Noturnos das Matinas da Semana Santa.

Partes	Unidades funcionais
Primeira parte (Salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 2º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 3º Salmo / 3ª Antífona
Segunda parte (Lições e Responsórios)	1ª Lição / 1º Responsório
	2ª Lição / 2º Responsório
	3ª Lição / 3º Responsório

Os Noturnos do Domingo de Ramos e das três *férias* da Semana Santa possuem apenas as Lições, seguidas dos respectivos Responsórios, sem os Salmos ou versículos que o antecedem. À exceção do segundo Noturno das Matinas do Tríduo Pascal, as Lições utilizam textos bíblicos: no primeiro e segundo Noturnos das Matinas de Domingo de Ramos e nas Matinas de Terça-feira e Quarta-feira Santa cantam-se trechos do *Livro do Profeta Jeremias* (Jr); trechos dos *Evangelhos segundo São Mateus* (Mt), *São João* (Jo) e *São Marcos* (Mc) são cantados, respectivamente, no terceiro Noturno das Matinas de Domingo de Ramos, nas Matinas de Segunda-feira Santa e nas Matinas do Domingo de Páscoa. Já os Noturnos do Tríduo Pascal possuem caráter mais uniforme: as Lições do primeiro Noturno são extraídas das *Lamentações do Profeta Jeremias* (Lm), as do segundo Noturno do *Tratado de Santo Agostinho sobre os Salmos* (A) e as do terceiro Noturno das *Epístolas de São Paulo Apóstolo*, cantando-se a *Primeira Epístola aos Coríntios* (I Co) na Quinta-feira Santa e a *Epístola aos Hebreus* (Hb) na Sexta-feira e no Sábado Santo, como podemos observar no quadro 118.

Quadro 118. Origem bíblica das Lições nas Matinas da Semana Santa.

Noturnos	D. Ramos	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	Sábado	D. Páscoa
Primeiro	Jr	Jo	Jr	Jr	Lm	Lm	Lm	Mc
Segundo	Jr				A	A	A	
Terceiro	Mt				I Co	Hb	Hb	

As Matinas de Domingo da Ressurreição possuem uma estrutura ligeiramente mais complexa que as Matinas da segunda semana da Paixão: seu único Noturno possui, em lugar do terceiro Responsório, o Hino de Ação de Graças, *Te Deum laudamus*. Antes do Noturno são cantados os cinco versículos do Salmo 94 (*Venite, exultemus*), precedidos e sucedidos pelo Invitatório *Surrexit Dominus vere, * Alleluia*, ora com o texto completo, ora apenas com a segunda frase, *Alleluia* (as duas frases do Invitatório são divididas pelo asterisco). O canto do Salmo é encerrado pela Doxologia *Gloria Patri... /*

Sicut erat... e pelo Invitatório, na forma *Alleluia. Surrexit Dominus vere, Alleluia*, seguindo-se uma a Absolvição, o Versículo *Jube, domne, benedicere* e uma Bênção antes de cada Lição e Responsório, como ocorre nas Matinas do Natal.

O Salmo 94, que precede o Noturno das Matinas de Domingo da Ressurreição é cantado de forma semelhante nas Matinas do Natal e nas Matinas dos Defuntos, estabelecendo-se, portanto, uma interrelação simbólica entre essas três cerimônias. O caráter da celebração é diferenciado justamente pelo Invitatório: nas Matinas do Natal canta-se *Christus natus est nobis, * Venite, adoremus* (Cristo nasceu por nós: * Vinde, adoremos), nas Matinas dos Defuntos *Regem, cui omnia vivunt, * Venite, adoremus* (O Rei para quem tudo vive, Vinde, adoremos) e, finalmente, nas Matinas de Domingo da Ressurreição, *Surrexit Dominus vere, * Alleluia* (O Senhor ressuscitou verdadeiramente, * Alleluia). A ordem dos textos cantados ou lidos nas Matinas de Domingo da Ressurreição é, portanto, o seguinte:

Invitatório / Salmo 94

- **V.** *Domine, labia mea aperies.* **R.** *Et os meum* [pelo Sacerdote e Ministros]
- **V.** *Deus, in adjutorium....* **R.** *Domine, ad adjuvandum* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Surrexit Dominus vere, * alleluia* [Invitatório, pelos cantores]
- *Venite, exultemus* [1º Versículo do Salmo 94, pelos cantores]
- *Surrexit Dominus vere, * alleluia* [pelo coro]
- *Quoniam Deus magnus Dominus* [2º Versículo do Salmo 94, pelos cantores]
- *Alleluia* [pelo coro]
- *Quoniam ipsius est mare* [3º Versículo do Salmo 94, pelos cantores]
- *Surrexit Dominus vere, * alleluia* [pelo coro]
- *Hodie si vocem ejus audieritis* [4º Versículo do Salmo 94, pelos cantores]
- *Alleluia* [pelo coro]
- *Quadraginta annis proximus fui* [5º Versículo do Salmo 94, pelos cantores]
- *Surrexit Dominus vere, * alleluia* [pelo coro]
- *Gloria Patri... / Sicut erat...* [pelos cantores]
- *Alleluia. Surrexit Dominus vere, alleluia* [pelo coro]

Noturno: Salmodia

- *Ego sum qui sum* [Antífona 1, pelo coro, *Ad Noturnum*]
- *Beatus vir* [Salmo 1, pelo coro]
- *Ego sum qui sum* [Antífona 1, pelo coro]
- *Postulavit Patrem* [Antífona 2, pelo coro]
- *Quare fremuerunt Gentes* [Salmo 2, pelo coro]
- *Postulavit Patrem* [Antífona 2, pelo coro]
- *Ego dormivi, et somnum cepi* [Antífona 3, pelo coro]
- *Domine, quid multiplicati sunt* [Salmo 3, pelo coro]
- *Ego dormivi, et somnum cepi* [Antífona 3, pelo coro]
- *Exaudi Domine Jesu Christe* [Absolvição, pelo Sacerdote]
- *Jube, domne, benedicere* [Versículo, por um Leitor]
- *Evangelica lectio* [Bênção, pelo Sacerdote]

Noturno: Lições e Responsórios

- *Lectio... Marcum. In illo tempore: Maria Magdalene* [1ª Lição]
- *Angelus Domini descendit de cælo* [1º Responsório]
- *Jube, domne, benedicere* [Versículo, por um Leitor]
- *Divinum auxilium* [Bênção, pelo Sacerdote]
- *Notandum vero nobis est* [2ª Lição]
- *Cum transisset sabbatum* [2º Responsório]
- *Jube, domne, benedicere* [Versículo, por um Leitor]
- *Ad societatem civium supernorum* [Bênção, pelo Sacerdote]
- *In sua ergo ac nostra festivitate* [3ª Lição]
- *Te Deum laudamus* [Hino de Santo Ambrósio e Santo Agostinho]

As Matinas do Tríduo Pascal são as únicas da Semana Santa que possuem três Noturnos. Na Quinta-feira Santa seus Salmos foram utilizados em ordem numérica, do 68 ao 76, porém nas Matinas de Sexta-feira e do Sábado Santo, sua escolha baseou-se apenas no caráter dos textos. Embora a maneira teoricamente correta de se numerar as Antífonas, Salmos, Lições e Responsórios seria reiniciar a numeração a cada Noturno, o costume, tanto nos livros litúrgicos como nas composições musicais, foi o de numerar as Lições e os Responsórios de forma continua, como se pode observar nos quadros 119, 120 e 121, com o *incipit* de cada um dos textos cantados do Tríduo Pascal.

Quadro 119. *Incipit* dos textos tridentinos do primeiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
1ª Antífona	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
1º Salmo	*Salvum me fac, Deus* (68)	*Quare fremuerunt* (2)	*Cum invocarem* (4)
1ª Antífona	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
2ª Antífona	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
2º Salmo	*Deus, in adjutorium* (69)	*Deus, Deus meus* (21)	*Domine, quis habitabit* (14)
2ª Antífona	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
3ª Antífona	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
3º Salmo	*In te, Domine, speravi* (70)	*Dominus illuminatio* (26)	*Conserva me, Domine* (15)
3ª Antífona	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
Versículo	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*In pace in idipsum*
Resposta	*Qui cogitant mihi mala*	*Et super vestem meam*	*Dormiam et requiescam*
1ª Lição	*Incipit Lamentatio Jeremiæ... Aleph. Quomodo*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Cogitavit*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Misericordiæ*
1º Responsório	*In Monte Oliveti*	*Omnes amici mei*	*Sicut ovis ad occisionem*
2ª Lição	*Vau. Et egressus est*	*Lamed. Matribus suis*	*Quomodo obscuratum est*
2º Responsório	*Tristis est anima mea*	*Velum templi scissum est*	*Jerusalem surge*
3ª Lição	*Jod. Manum suam misit*	*Aleph. Ego vir videns*	*Incipit Oratio Jeremiæ... Recordare, Domine*
3º Responsório	*Ecce, vidimus eum*	*Vinea mea electa*	*Plange quasi virgo*

Quadro 120. *Incipit* dos textos tridentinos do segundo Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
1ª Antífona	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
1º Salmo	*Deus judicium tuum* (71)	*Domine, ne in furore* (37)	*Domini est terra* (23)
1ª Antífona	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
2ª Antífona	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
2º Salmo	*Quam bonus Israël* (72)	*Expectans exspectavi* (39)	*Dominus iluminatio* (26)
2ª Antífona	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
3ª Antífona	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
3º Salmo	*Ut quid, Deus* (73)	*Deus, in nomine tuo* (53)	*Exaltabo te, Domine* (29)
3ª Antífona	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
Versículo	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Tu autem, Domine*
Resposta	*Et de manu contra legem*	*Et mentita est iniquitas*	*Et resuscita me*
4ª Lição	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Exaudi, Deus*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Protexisti me*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Accedet homo*
4º Responsório	*Amicus meus osculi*	*Tamquam ad latronem*	*Recessit pastor noster*
5ª Lição	*Utinam ergo qui nos modo*	*Nostis, qui conventus erat*	*Quo perduxerunt illas*
5º Responsório	*Judas mercator pessimus*	*Tenebræ factæ sunt*	*O vos omnes*
6ª Lição	*Quoniam vidi iniquitatem*	*Exacuerunt tamquam*	*Posuerunt custodes milites*
6º Responsório	*Unus ex discipulis meis*	*Animam meam dilectam*	*Ecce, quomodo moritur*

Quadro 121. *Incipit* dos textos tridentinos do terceiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
1ª Antífona	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
1º Salmo	*Confitebimur Tibi* (74)	*Eripe me de inimicis* (58)	*Deus in nomine tuo* (53)
1ª Antífona	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
2ª Antífona	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
2º Salmo	*Notus in Judæa Deus* (75)	*Domine, Deus salutis* (87)	*Notus in Judæa Deus* (75)
2ª Antífona	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
3ª Antífona	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
3º Salmo	*Voce mea ad Dominum* (76)	*Deus ultionum* (93)	*Domine, Deus salutis* (87)
3ª Antífona	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
Versículo	*Exsurge, Domine*	*Locuti sunt adversum me*	*In pace factus est*
Resposta	*Et judica causam meam*	*Et sermonibus odii*	*Et in Sion habitatio ejus*
7ª Lição	*De Epistola prima Beati Pauli... Hoc autem*	*De Epistola Beati Pauli... Festinemus ingredi*	*De Epistola Beati Pauli... Christus assistens Pontifex*
7º Responsório	*Eram quasi agnus*	*Tradiderunt me in manus*	*Astiterunt reges terræ*
8ª Lição	*Ego enim accepi a Domino*	*Adeamus ergo cum fiducia*	*Et ideo novi Testamenti*
8º Responsório	*Una hora non potuisti*	*Jesum tradidit impius*	*Æstimatus sum*
9ª Lição	*Itaque quicumque*	*Nec quisquam sumit*	*Lecto enim omni mandato*
9º Responsório	*Seniores populi consilium*	*Caligaverunt oculi mei*	*Sepulto Domino*

Dois tipos de cantochão são utilizados nas Matinas: as melodias livres e os *tons de recitação*, fórmulas melódicas análogas às utilizadas no Evangelho, nas Paixões, no canto do *Benedictus Dominus Deus* (Cântico de Zacarias) e do *Magnificat anima mea* (Cântico de Nossa Senhora), mas também nos Salmos e Lições. As melodias livres são

sempre apresentadas nos livros tridentinos para a Semana Santa destinados ao canto, mas os tons de recitação nem sempre aparecem em tais livros, pois são, na verdade, objeto do Diretório do Coro, às vezes também figurando em manuais de cantochão. No quadro 122 estão indicadas as unidades funcionais cantadas com cada um desses tipos de cantochão:

Quadro 122. Tipos de cantochão para as unidades funcionais das Matinas da Semana Santa.

Tipos	Unidades funcionais
Melodia livre	Antífonas
	Responsórios
Tons de recitação	Salmos
	Lições

Existiu, nos séculos XVII e XVIII, a prática de se acompanhar o tom de recitação nas Matinas com a harpa. O jesuíta Frutuoso Correia (1655-1735), em um texto escrito em São Luís do Maranhão, em 26 de maio de 1696, informa que chegou em São Luís no navio Nossa Senhora da Piedade e Esperança, que partiu da Barra de Lisboa a 24 de março de 1696. Nessa embarcação estava o "*Padre Comissário das Mercês*", que cantou uma das Lições de cada Noturno com o acompanhamento de harpa, supondo-se que os Salmos e Responsórios foram apenas rezados, pois não existia coro no navio: "[...] *No Domingo de Ramos* [15 de abril de 1696], *na Quarta-feira de Trevas, na Quinta-feira e Sexta-feira da Paixão, se fizeram na Nau os ofícios da Semana Santa, cantando à harpa uma Lição em cada Noturno* [...]."[236]

Para quais desses textos e para quais desses dias a música polifônica, o órgão e os demais instrumentos foram permitidos pela Igreja? Em princípio, o *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600 (livro 1, cap. 28, § 2), vetava a utilização do órgão e mesmo do canto figurado ou polifonia após o primeiro Domingo da Paixão e antes do *Gloria* da Missa do Sábado Santo (à exceção do *Gloria* da Missa de Quinta-feira Santa). Baseado nessa determinação, o Decreto n. 3804 (16 de junho de 1893) da Sagrada Congregação dos Ritos proibiu os instrumentos musicais nos Ofícios Divinos do Tríduo Pascal, prin-

[236] CORREIA, Frutuoso. Relação que fez o Padre Frutuoso Correia mandado por ordem de nosso Reverendo Padre Geral Tirso Gonzales a ler Teologia ao Maranhão (São Luís, 26/05/1696). In: LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: Livraria Portugalis; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1949. v. 9, apêndice C, p. 386-392. Este fragmento está na p. 388.

cipalmente nas Lamentações e Responsórios das Matinas e no *Miserere* (primeiro Salmo) das Laudes:[237]

O Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (primeira parte, 12 de maio de 1754)[238] e o Regimento do Coro da Sé de Mariana (1759),[239] entretanto, permitem a música polifônica e instrumental para alguns dos textos nos quais essa prática fora vetada no *Cæremoniale Episcoporum*, o que corrobora a hipótese acima formulada, de admissão do *estilo antigo* como uma forma alternativa de respeito às rubricas. Tais Regimentos determinaram que, nas respectivas catedrais, as Matinas do Tríduo Pascal e do Domingo da Ressurreição deveriam ser assistidas pelo "*organista e mestre da capela com a sua música*", com a ressalva de que as Lições e as Antífonas "*se cantarão pelas dignidades e cônegos mais antigos*", ou seja, em cantochão: consequentemente, os documentos citados indicam a prática da polifonia somente para os Responsórios matutinos. Observe-se, ainda, que a expressão "*com a sua música*", relativa ao mestre de capela, designa um coro e, eventualmente, um grupo de instrumentistas por ele dirigido, diferente do coro formado pelos Capelães cantores e outros integrantes da Catedral:[240]

> "*Sendo as Matinas cantadas como ordenamos, o sejam em dia de Natal, da Páscoa da Ressurreição, do Espírito Santo, dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo, da Assunção de Nossa Senhora, da sua Imaculada Conceição e em Quinta-feira, Sexta e Sábado da Semana Santa, a todas estas assistirá o organista e Mestre da Capela com a sua música e as Lições se cantarão pelas Dignidades e Cônegos mais antigos; e pelos mesmos* inverso ordine, *serão levantadas as Antífonas.*"

---

[237] "*DUBIUM II. Potestne tolerari quod in Officio Feriæ IV, V et VI Majoris Hebdomadæ cantus Lamentationum, responsorium et Psalmi Miserere fiat simul cum sono organum aut aliorum instrumentorum; et quod perdurante expositione Sanctissimi Sacramenti, concinantur versiculi (motteti) pariter cum sono organi aut aliorum instrumentorum musicalium, sive horis vespertinis Feriæ V, sive de mane Feriæ VI eiusdem Majoris Hebdomadæ? /* [...] */ Ad II. Negative; quod Lamentationes, Responsoria et Psalmum* Miserere*, nec non ad reliquas liturgicas partes: quoad vero versiculos coram Sanctissimo Sacramento, tolerari posse, attenta antiqua consuetudine*". Cf.: **Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis SS. Domini Nostri Leonis Papæ XIII. Ab anno 1871 num. 3233 usque ad annum 1899 num. 4051**. s.l.: s.ed., 1898-1900. v. 3, p. 250-251.

[238] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte / Doque emparticular pertence a alguñs / Cappitulares, & atodos em Comû, emaes Mi-/nistros, e Serventes da Sé. / DOM IOZÉ BO-/telho de Mattos, pormercê deDeus, eda = /Sancta Sê Apostolica, Arcebispo da B.a / Metropolitano dos Estados do Brazil, / Angola, e Sancto Thomé, e do Concelho de= / Sua Majestade, que Deus guarde. / FAZEMOS SABER*. Bahia, 12/05/1754 (segunda parte do *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia...*). f. 80v-81r.

[239] Segunda parte dos *Estatutos / da Sancta Sé da Cidade de Mariãna / sob o Patrocinio / do Principe dos Pastores, Pontífice Divino, / e Sacerdote eterno Christo JESVS, / Lavrados por ordem / de Sua Majestade Fidelissima / Dom Joseph. I. Nosso Senhor, / que Deos guarde, / pelo Ex.mo e R.mo D. Joseph Botelho / de Mattos, Arcebispo Metropollitano / da Cidade da Bahia, Primás do Brasil, / anno de 1759*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Há fotocópia no AEAM - A1 G1 - capa preta - P I. Cap. 13.

[240] Idem. Cap. 13. O texto transcrito é idêntico no Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (primeira parte, 12 de maio de 1754) e o Regimento do Coro da Sé de Mariana (1759).

Nos Estatutos da Sé Catedral de São Paulo (23 de fevereiro de 1838), a norma não era muito diferente. O canto ou a recitação das Lições das Matinas era reservado aos Capelães cantores,[241] enquanto o Mestre de Capela era obrigado "[...] *a cantar com os seus músicos as primeiras e segundas Vésperas e a Missa nos dias de primeira ordem e também as Matinas desses dias, nos casos em que o Prelado tem de assistir a elas, ainda que de fato não assista.*"[242]

O problema maior está no fato de existir, nos acervos de manuscritos musicais brasileiros, incluindo aqueles cujos catálogos foram impressos,[243] mais de quatro dezenas de composições do final do século XVIII ao final do século XIX (de autores brasileiros ou não), com vozes e instrumentos para as Lições e outras unidades funcionais das Matinas da Semana Santa, atestando a invasão do *estilo antigo* e, principalmente, do *estilo moderno* em tais cerimônias, somente explicável pela diminuição do controle das práticas litúrgicas pela Igreja, nesse período. O único fator comum entre o critério adotado nas Catedrais da Bahia, Mariana e São Paulo e a prática das Matinas polifônicas para a Semana Santa até hoje catalogadas no Brasil, é seu uso exclusivo no Tríduo Pascal e no Domingo da Ressurreição, particularidade que aparece no próprio *Theatro ecclesiastico* (1743-1817) de Domingos do Rosário.

Quanto aos textos ou unidades funcionais que receberam música polifônica nas Matinas do Tríduo Pascal, é possível observar, com base em quatro catálogos disponíveis de acervos brasileiros,[244] que estas apresentam polifonia para uma, duas ou três categorias de textos: 1) Primeira Antífona do Primeiro Noturno; 2) Lições; 3) Responsórios. Embora seja difícil realizar uma quantificação precisa, devido a problemas de referência nesses catálogos,[245] pode-se reconhecer os seguintes tipos de Matinas, quanto ao texto com música polifônica, para trinta e três obras catalogadas (quadro 123).

Quadro 123. Tipos de Matinas polifônicas para a Semana Santa, em catálogos brasileiros de manuscritos musicais.

---

[241] ACMPS, fotocópia, sem cód - *Estatutos da Sé Catedral de São Paulo* (23/02/1838). Título 3, cap. 1, Art. 54.

[242] Idem. Título 3, Cap. 6, Art. 81.

[243] Ver relação dos catálogos consultados, no item 1.5.1. do primeiro volume.

[244] 1) NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. 415 p.; 2) MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. 2 v.; 3) DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. 231 p.; 4) MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. 413 p.

[245] Nem todos os manuscritos receberam descrição de conteúdo no catálogo da Coleção Francisco Curt Lange, tornando-se, às vezes, difícil determinar a categoria das Matinas catalogadas. Além disso, a falta de números de página nas referências dos índices dos catálogo da Coleção Francisco Curt Lange e do Museu Carlos Gomes tornam difícil e imprecisa sua consulta.

Tipos	Quantidade
1 - Matinas com primeira Antífona, Lições e Responsórios	**7**
2 - Matinas com primeira Antífona e Responsórios	**17**
3 - Matinas somente com Responsórios	**6**
4 - Matinas somente com Lições (uma ou mais)	**3**
5 - Matinas somente com a Primeira Antífona[246]	**0**

Em princípio, os textos ausentes nos manuscritos com música para as Matinas foram legados ao cantochão, mas a existência da terceira, quarta e quinta categorias permite supor que duas ou mais composições polifônicas diferentes (ou, pelo menos, composições encontradas em manuscritos diferentes) poderiam ser mescladas nessa ocasião, até mesmo em novos manuscritos. Além disso, as obras da quarta categoria sempre possuem um número reduzido de Lições, em geral uma ou duas.

Assim, é possível encontrar, em manuscritos diferentes: 1) coincidência na música dos Responsórios mas não na música das Antífonas; 2) coincidência na música de Responsórios mas ausência da Antífona e das Lições em um deles; 3) coincidência somente na música das Lições. Outros casos necessitam um estudo detalhado para se conhecer melhor sua tipologia e seus significados.

Como esse fenômeno possui uma importante implicação catalográfica, uma vez que sua desconsideração pode dificultar a identificação de tais coincidências, tornou-se necessária, neste trabalho, a divisão da música das Matinas em três unidades musicais permutáveis, correspondentes às categorias de texto acima citadas, ou seja: A) Primeira Antífona do Primeiro Noturno; B) Lições; C) Responsórios. De outra maneira, não teria sido possível constatar algumas coincidências como, por exemplo, entre os Responsórios [059] de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2] (que possui a Antífona, as Lições e os Responsórios) e de BGUC MM-25 (que possui apenas os Responsórios).

De acordo com essa classificação, as unidades musicais permutáveis em *estilo antigo* para as Matinas do Tríduo Pascal aqui repertoriadas foram relacionadas no quadro 124, considerando-se que, à exceção de [090] ACMSP P 133 e [135] ACMSP P 140, que possuem três conjuntos, os demais manuscritos citados possuem apenas um.

Quadro 124. Unidades musicais permutáveis (UMPs) em *estilo antigo* para as Matinas do Tríduo Pascal.

UMPs	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo

[246] Embora nenhuma obra desse tipo tenha sido encontrada nos catálogos citados, a categoria foi aqui inserida devido à constatação de obras dessa natureza na presente pesquisa.

Primeira Antífona	[143] ACMSP P 022 (A)	[005] ACMSP P 022 (C)	-
	[144] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (A)]	[006] TA-AAC [MSP (L)]	-
	[145] TA-AAC [MSP (F)]	-	-
Lições	[061] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (B)]	-	-
	[037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3]	-	-
Responsórios	[059] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C)]	[090] ACMSP P 133 (A)	[135] ACMSP P 140
	[060] TA-AAC [MSP (G)]	[091] TA-AAC [MSP (M)]	-

Também é possível apresentar as Matinas repertoriadas, no quadro 125, mantendo sua unidade cerimonial, exibindo seu conteúdo e determinando seu tipo, de acordo com as mesmas categorias acima estabelecidas

Quadro 125. Conteúdo das Matinas do Tríduo Pascal em *estilo antigo* (**A** = Primeira Antífona; **L** = Lições; **R** = Responsórios). Os tipos se referem ao quadro 123.

Nº	Grupos	Especificidade	A	L	R	Categoria
1	ACMSP P 022 (A)	Quinta-feira	[143]	-	-	5
2	9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (A/B/C)]	Quinta-feira	[144]	[061]	[059]	1
3	9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3]	Quinta-feira	-	[037]	-	4
4	TA-AAC [MSP (F/G)]	Quinta-feira	[145]	-	[060]	2
5	ACMSP P 022 (C)	Sexta-feira	[005]	-	-	5
6	ACMSP P 133 (A)	Sexta-feira	-	-	[090]	3
7	TA-AAC [MSP (L/M)]	Sexta-feira	[006]	-	[091]	2
8	ACMSP P 140	Sábado	-	-	[135]	3

Todos os tipos estabelecidos estão representados entre os espécimes em *estilo antigo* repertoriados, mas sem diferenças quantitativas relevantes. Não foram encontradas Matinas em *estilo antigo* para o Domingo da Ressurreição, provavelmente devido às permissões para a utilização de instrumentos musicais e o conseqüente emprego do *estilo moderno*, acarretando desinteresse na produção e preservação de obras em *estilo antigo*.

Chama a atenção a ocorrência de um único exemplo de Matinas do Sábado Santo em *estilo antigo*, frente a quatro para a Quinta-feira e três para a Sexta-feira. Esta proporção não se verifica entre as obras relacionadas em catálogos brasileiros (independentemente de seu estilo), cujas possíveis razões serão discutidas no item 3.2.5.2.3, referente às Laudes do Tríduo Pascal, onde o fenômeno volta a ser observado (quadro 126):[247]

---

[247] Nos catálogo do MUSEU DA INCONFIDÊNCIA e de Lenita NOGUEIRA não se adotou um critério único para a especificação das Matinas, catalogando-se um mesmo texto ora como Matinas de Sexta-feira, ora como Matinas do Sábado Santo, por exemplo. Devido a essa razão, foi necessária uma reconta-

Quadro 126. Número de espécimes diferentes das Matinas do Tríduo Pascal em catálogos brasileiros de manuscritos musicais.

Códigos	Quinta	Sexta	Sábado
CCLAC/AMJG[248]	**6**	**1**	**5**
MIOP-CP/CCL[249]	**4**	**5**	**3**
Cat. obras de André da Silva Gomes[250]	**2**	**3**	**3**
Cat. obras de José Maurício Nunes Garcia[251]	**1**	**0**	**0**
Total	**13**	**9**	**11**

Em termos estilísticos, pode-se estabelecer uma semelhança entre as Matinas n. 1-5 e 7, que empregam o *estilo antigo* "simples", e entre as Matinas n. 6 e 8, que utilizam o *estilo antigo* "tardio", com partes manuscritas de baixo cifrado para o órgão. Indicação de autoria existe somente nas Matinas n. 1 (de André da Silva Gomes). A imitação motívica ocorre somente nas Matinas n. 3, sendo as demais construídas com uma textura acordal. À exceção também das Matinas n. 3, não foi possível encontrar exemplos de utilização do cantochão tridentino como *cantus firmus* da polifonia.[252]

As Matinas n. 2 de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2], preservadas apenas em uma parte de A, possuem a primeira Antífona, a primeira Lição e os Responsórios, interrompendo-se no oitavo, devido à perda da última folha do manuscrito. A diferenciação entre essas unidades foi realizada pelo emprego de diferentes sinais de mensura, claves, armaduras e transposições, como podemos ver no quadro 127.

gem e, por isso, os números aqui apresentados diferem das indicações que constam nos índices das referidas publicações.

[248] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. 415 p.

[249] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. 2 v.

[250] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. 231 p.

[251] MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. 413 p.

[252] É possível que, nas Matinas n. 2, as Lições utilizem *cantus firmus*, mas a existência de uma única parte vocval (A) não permite esse tipo de exame.

Quadro 127. Unidades musicais permutáveis (UMPs) das Matinas n. 2.

UMPs	Sinal de mensura	Clave	Armadura de clave	Transposição
A - Primeira Antífona	¢	**Alta**	**Si** β	Ré
B - Primeira Lição	¢	**Baixa**	ν	Lá
C - Responsórios (8)	C	**Baixa**	ν	Lá

Surpreendentemente, os Responsórios (e somente esses) das Matinas n. 2 são os mesmos que figuram no livro de estante manuscrito BGUC MM-25, que pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Portugal). Como somente a parte de Altus foi preservada, muito pouco se poderá inferir em relação à Antífona e à Lição mas, graças à identificação do manuscrito de Coimbra, pode-se observar que os Responsórios utilizam uma estrutura acordal simples, com ocasionais cruzamentos das vozes de S e A.

A análise das Matinas n. 2 demonstra que, além de sua procedência portuguesa, seu texto contém resíduos pré-tridentinos, mais especificamente, originários na liturgia de Braga.[253] Na liturgia bracarense existem textos diferentes para os Versículos e Respostas, para as Lições e para os Responsórios, embora a estrutura das Matinas seja a mesma que se adotou nas edições romanas (quadro 128). Nas Matinas bracarenses de Quinta-feira Santa, por exemplo, não existe o *Judas mercator pessimus* (quinto Responsório na versão tridentina), utilizado como oitavo Responsório de Sexta-feira Santa; os Responsórios que, na versão tridentina são numerados como sexto, sétimo, oitavo e nono, aparecem, na liturgia bracarense, como quinto, sexto, sétimo e oitavo, utilizando-se, como nono Responsório, o *Revelaverunt cœli iniquitatem*, que não existe nas Matinas tridentinas da Semana Santa.

Nas Matinas bracarenses de Sexta-feira, em lugar do sexto (*Animam meam dilectam*) e do sétimo Responsório (*Tradiderunt me in manus*) tridentinos, existem dois outros não encontrados em Matinas romanas para a Semana Santa. Além disso, o quinto Responsório tridentino (*Animam meam dilectam*) aparece como nono Responsório em Braga, enquanto o oitavo Responsório bracarense (*Judas mercator pessimus*) corresponde ao quinto Responsório tridentino de Quinta-feira. Finalmente, nas Matinas bracarenses do Sábado Santo está invertida a posição do primeiro e o nono Responsórios em relação à versão tridentina, enquanto o oitavo Responsório tridentino (*Æstimatus sum*)

[253] BREVIÁRIO Bracarense de 1494: reprodução em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional com introdução de Pedro Romano Rocha. [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. p. 272-284. Devido a uma falha de impressão, foi invertida a posição das p. 272 e 273 dessa publicação, sem que o erro fosse percebidos pelos editores.

aparece como sétimo Responsório bracarense e o oitavo Responsório bracarense (*Agnus Dei Christus immolatus*) não existe em outras Matinas romanas da Semana Santa.

Quadro 128. *Incipit* dos Responsórios das Matinas do Tríduo Pascal do *Breviarium bracharense* (1494), com indicação daqueles cujo texto ou posição difere das versões tridentinas (*).

Responsório	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
1º	*In Monte Oliveti*	*Omnes amici mei*	*Sepulto Domino**
2º	*Tristis est anima mea*	*Velum templi scissum est*	*Jerusalem surge*
3º	*Ecce, vidimus eum*	*Vinea mea electa*	*Plange quasi virgo*
4º	*Amicus meus osculi*	*Tamquam ad latronem*	*Recessit pastor noster*
5º	*Unus ex discipulis meis**	*Tenebræ factæ sunt*	*O vos omnes*
6º	*Eram quasi agnus**	*Barrabas latro dimittitur**	*Ecce, quomodo moritur*
7º	*Una hora non potuisti**	*O Judas, qui dereliquisti**	*Æstimatus sum**
8º	*Seniores populi consilium**	*Judas mercator pessimus**	*Agnus Dei Christus**
9º	*Revelaverunt cœli**	*Animam meam dilectam**	*Sicut ovis ad occisionem **

Nas Matinas n. 2 de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2] e também de BGUC MM-25 (f. 1v-13r) - livro de estante originário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - o sexto Responsório possui o seguinte texto (com pontuação e ortografia atualizadas):

R. *Judas, qui dereliquisti consilium pacis, et cum Judæis consiliatus es, tringinta argenteis vendidisti sanguinem justum.*
** Et pacis osculum ferebas quam in pectora non dedebas.*
V. *Os tuum afundavit malitia et lingua tua concinabat dolos.*
** Et pacis osculum ferebas quam in pectora non dedebas.*
R. *Judas, qui dereliquisti consilium pacis, et cum Judæis consiliatus es, tringinta argenteis vendidisti sanguinem justum.*

Esse texto corresponde parcialmente ao sétimo Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa do *Breviarium bracharense* de 1494, como vemos abaixo (também com pontuação e ortografia atualizadas). Estão sublinhados os trechos que diferem das versões manuscritas de Mogi das Cruzes e Coimbra e, entre colchetes, os trechos cuja repetição, embora prescrita para as Matinas do Tríduo Pascal, não foi indicada no livro bracarense:[254]

R. *O Judas, qui dereliquisti consilium pacis, et cum Judæis consiliatus es, triginta argenteis vendidisti sanguinem justum.*
** Et pacem osculo ferebas quem in pectore non dedebas.*
V. *Corpore sancti cum cœnantibus recumbebas et mentem invidie furore armabas.*
[** Et pacem osculo ferebas quem in pectore non dedebas.*]
[**R.** *O Judas, qui dereliquisti consilium pacis, et cum Judæis consiliatus es, triginta argenteis vendidisti sanguinem justum.*]

[254] BREVIÁRIO Bracarense de 1494. p. 272-284. Devido a uma falha de impressão, foi invertida a posição das p. 272 e 273 dessa publicação, sem que o erro fosse percebidos pelos editores.

Uma outra particularidade no texto das Matinas n. 2, que também pode ser observado nas Matinas n. 4 de TA-AAC [MSP (G)], está no texto do primeiro Responsório:

> **R.** *In Monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste:*
> ** Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma: Fiat voluntas tua.*
> **V.** *Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.*
> ** Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma: Fiat voluntas tua.*

Não se trata, aqui, de um Responsório exclusivamente pré-tridentino, embora seja essa a versão do *Breviarium Bracharense* de 1494.[255] A questão é a frase *Fiat voluntas tua* que, de acordo com Franz Xaver Haberl, foi retirada do *Breviarium Romano* reformado e mandado publicar pela Bula *Divinam psalmodiam* (25 de janeiro de 1631), de Urbano VIII, e cuja primeira edição ocorreu em 1632.[256] Mas o *Fiat voluntas tua* permaneceu no segundo Responsório da Bênção dos Ramos no Domingo de Ramos, cujo texto é o mesmo das Matinas de Quinta-feira Santa. Essa informação sugere, a princípio, que os Responsórios das Matinas n. 2 e das Matinas n. 4 sejam composições anteriores ou pouco posteriores a 1632.

De fato, os dez conjuntos de Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa para coro e orquestra, encontrados em acervos paulistas e mineiros e descritos em catálogos impressos (além de três outros conjuntos do ACMSP), não possuem a expressão *Fiat voluntas tua* no primeiro Responsório. Essas obras foram escritas nos séculos XVIII e XIX, todas em *estilo moderno* e, à exceção da primeira, possuem indicação de autoria:[257]

1. ANÔNIMO. *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. MS do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)[258]
2. CASTRO LOBO, João de Deus de (1794-1832). *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. MS da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)[259]
3. CUNHA, Antônio dos Santos (século XIX). *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. MS da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei - MG).[260]

---

[255] Idem. p. 272.

[256] "[...] *die Worte* fiat voluntas tua [...], *welche bei der Edition des Breviers durch Urban VIII. (1632) gestrichen worden sind* [...]" (*palavras* fiat voluntas tua [...], *eliminadas da edição do Breviário por Urbano VIII em 1632*). Cf.: PIERLUIGI da Palestrina's Werke. Pierluigi da Palestrina's Werke; Dritter Nachtrag zur Gesammtausgabe der Werke von Pierluigi da Palestrina; aus ungedruckten Quellen (Archiv von S. Maris Maggiore, Biblioth. Altempsiana und verschiedenen Bibliotheken) gesammelt von Franz Xaver Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1892]. p. v.

[257] Auxiliaram-se, gentilmente, nessa tarefa, os pesquisadores Aluízio José Viegas e José Maria Neves.

[258] Cf.: NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. n. 361, p. 291.

[259] Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit., p. 115.

4. DOMINGUES DE MEIRELES, José Rodrigues (séculos XVIII-XIX). *Matinas de Quinta-feira Santa*. MS da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG).[261]
5. DOMINGUES DE MEIRELES, José Rodrigues. *Matinas de Quinta-feira Santa*. MS do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP).[262]
6. GOMES, André da Silva (1752-1844). *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. MS do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP).[263]
7. GOMES, André da Silva. *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. MS do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo[264]
8. GOMES, André da Silva. *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. ACMSP P 045[265]
9. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico (1746?-1805). *Matinas de Quinta-feira Santa*. MMs do Museu da Música de Mariana[266] e da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG)[267]
10. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Matinas de Quinta-feira Santa*. MMS da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei - MG)[268] e do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)[269]
11. PASSOS, Manoel dos. *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. ACMSP P 278-A.
12. PROCÓPIO, Vicente Antônio. *Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa*. ACMSP P 308-F, ACMSP P 297 e ACMSP P 301.
13. SOUZA LOBO, Jerônimo de. *Matinas de Quinta-feira Santa*. MMs da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG),[270] da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência/ Casa do Pilar (Ouro Preto - MG),[271] e do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)[272]

Pode-se deduzir, portanto, que a frase *Fiat voluntas tua* realmente desapareceu do Primeiro Responsório das Matinas de Quinta-feira Santa no século XVIII, o que corrobora a antigüidade das Matinas n. 2 e n. 4. Note-se, também, que a indicação de autoria em quase todas as Matinas acima referidas contrasta com o caso das Matinas e outras obras em *estilo antigo* "simples" aqui repertoriadas, a grande maioria sem tais informações.

---

[260] Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 82-83.
[261] Cf.: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, n. 66, p. 52.
[262] Cf.: NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. n. 37, p. 49
[263] Cf.: Idem. Ibidem. n. 291, p. 236. Régis DUPRAT (**Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995, n. 105, p. 202-203) menciona a existência de outras cópias dessa composição no Arquivo Veríssimo Glória (atualmente de sua propriedade) e no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, mas esta não foi encontrada no ACMSP quando iniciamos sua organização e catalogação em 27 de maio de 1996.
[264] ACMSP P 120, também citado em: DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. n. 106, p. 203-204.
[265] Não citado por Régis DUPRAT na referida publicação.
[266] BARBOSA Elmer Corrêa. Op. cit. p. 149a.
[267] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, n. 124, p. 87.
[268] BARBOSA Elmer Corrêa. Op. cit. p. 148.
[269] MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. n. 214, p. 306. Esta obra não foi citada por Lenita NOGUEIRA na referida publicação.
[270] BARBOSA Elmer Corrêa. Op. cit. p. 96.
[271] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, n. 200, p. 128.
[272] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. n. 306, p. 249 (com muitas diferenças em relação às cópias anteriores).

As Matinas n. 3 de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] representam o espécime em *estilo antigo* mais singular dentre os repertoriados. Sua polifonia exibe uma interessantíssima utilização do cantochão das Lições, para cuja compreensão é necessário esclarecer rapidamente a natureza do tom ou fórmula de recitação empregada nesse tipo de texto.

Os livros litúrgicos apresentam, para as Lições, não uma melodia livre, como nas Antífonas e Responsórios, mas uma fórmula melódica, aplicada às frases do texto. Essa fórmula é constituída de um *initium* (três notas, para o início da cada frase), de uma *tuba*, *repercutio*, ou simplesmente *tenor* (uma nota repetida, no meio das frases). Para o final das frases existiam a *mediatio* (terminação melódica nas pequenas pausas), a *flexa* (nas pequenas pausas, com vírgula), o *metrum* (nas pausas maiores, com ponto e vírgula ou dois pontos), a *interrogatio* (ao final da frase com ponto de interrogação) e o *punctum* (ao final das frases). Os livros tridentinos empregam todos esses recursos nas três Lições do Primeiro Noturno, mas nas seis Lições restantes das Matinas (Segundo e Terceiro Noturnos), utiliza-se apenas as *tubæ* e, ao final das frases, uma *mediatio* ou *punctum* de apenas duas notas.

O tom de recitação tridentino para as Matinas do Tríduo Pascal foi reformado por Giovanni Domenico Guidetti (1530-1592) e utilizado no *Directorium chori ad usum Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ* (1582), mandado imprimir por Gregório XIII, e no *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587), mandado imprimir por Sisto V. A versão tridentina difundiu-se em Portugal principalmente a partir de 1743, com sua adoção no *Theatro ecclesiastico*, de Domingos do Rosário. A simplicidade da recitação das Lições do Segundo e Terceiro Noturnos fez com que Domingos do Rosário não aplicasse a fórmula nos textos, apresentando somente uma explicação sobre a maneira de serem cantados:[273]

> "*O modo de cantar as Lamentações é como em seu lugar apontamos. As Lições do segundo e terceiro Noturno se cantam da mesma sorte que se costumam cantar as do Ofício Divino; só na terminação final haverá diferença, porque deve ser como a das Epístolas, as quais se terminam como temos ensinado na p. 55.*"

Em Portugal, até meados do século XVIII, estiveram em voga versões não tridentinas do tom de recitação das Lições matutinas do Tríduo Pascal e, por isso, o cantochão utilizado na Quarta Lição das Matinas n. 3 de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] é seme-

[273] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 1, p. 193-194.

lhante ao das três primeiras Lições, diferentemente do que ocorre da versão de Giovanni Guidetti. De fato, em um manuscrito intitulado *Alphabeto dos escritores Eremitas de S.to Agostinho da Provincia de Portugal*, que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (redigido provavelmente em 1737),[274] o autor apresenta o seguinte comentário sobre Frei Manuel Pousão (1617-1683): "[...] *Deu ao prelo um Passionário, com as Lamentações e Responsórios da Semana Santa, pelo qual se governam quase todas as Igrejas deste Reino e ainda muitas fora dele, em folha.*"[275] A sobrevivência, em São João del Rei (MG), de uma fórmula não tridentina para a recitação do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal (ver exemplo 115), reforça a possibilidade de permanência, no Brasil, de tons de recitação diferentes daquele reformado por Guidetti.

Mathias de Sousa Villa-Lobos, na *Arte de cantochão* (1688), apresenta um tom de recitação para as Lições do segundo e terceiro Noturnos (exemplo 103), diferente da versão tridentina (exemplo 104)[276] e coincidente com o cantochão utilizado no *cantus firmus* de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] (exemplo 105). Villa-Lobos apresenta cinco fórmulas, que designou com os seguintes nomes (exemplo 103), de acordo com sua função ou com o sinal de pontuação no final da frase: a) "*título*"; 2) "*dois pontos*"; 3) "*ponto*"; 4) "*interrogação*"; 5) "*final*".[277]

---

[274] *Alphabeto / Dos Escritores Eremitas de S.to Agostinho da Provincia / de Portugal*. f. 58r-58v.
[275] NERY, Rui Vieira. **Para a história do barroco musical português** (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 53.
[276] OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 140.
[277] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. **Arte de cantochão offerecida ao Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Mello Bispo de Coimbra** [...]. Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688. p. 181-182.

Exemplo 103. Tom de recitação pré-tridentino para as Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal, apresentado na *Arte de cantochão* (1688) de MATHIAS DE SOUSA VILLALOBOS.

Exemplo 104. Tom de recitação tridentino para as Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal, reformado e impresso por GIOVANNI GUIDETTI no *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587).

Exemplo 105. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3], c. 1-12.

No *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3], observa-se a presença, em toda a obra, do tom de recitação convertido em uma das vozes da polifonia, ou seja, como *cantus firmus* da composição, com a ressalva de que as melodias correspondem às fórmulas tridentinas referente às três primeiras Lições das Matinas, ou à versão de Mathias de Sousa Villa-Lobos para o Segundo e Terceiro Noturnos. O *cantus firmus* aparece em vozes diferentes, com algumas modificações para se adaptar à escrita polifônica, às vezes apenas sob a forma de vestígios. Além disso, essa composição alterna três tipos de texturas: 1) a homofonia simples (acordal); 2) um contraponto mais elaborado, com diferenças rítmicas entre as vozes; 3) A imitação motívica. No quadro 129 podemos observar o tratamento polifônico para cada uma das frases do texto e as vozes nas quais está presente o *cantus firmus* (no caso de vestígios do *cantus firmus*, a parte vocal está indicada entre colchetes):

Quadro 129. Estrutura contrapontística do *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de MANUEL CARDOSO. As seções posteriores à linha reforçada existem no *Livro de vários motetes* (Lisboa: João Rodrigues, 1648), mas estão ausentes em [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3].[278]

Texto	***Cantus firmus***	**Textura polifônica**
Ex Tractatu Sancti Augustini Episcopi super Psalmos.	**S**	**Contrapontística**
Exaudi Deus, orationem meam,	**T**	**Contrapontística**
orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam:	[T]	**Imitativa - motivo 1**
intende mihi, et exaudi me.	**S**	**Acordal**
Satagentis, solliciti, in tribulatione positi, sunt verba ista.[279]	**A**	**Contrapontística**

[278] Existe uma inversão na posição das vozes A e T nas versões do *Livro de vários motetes* (Lisboa: João Rodrigues, 1648) e de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3]. Para esta análise, foi considerada a segunda versão.
[279] A versão tridentina é "*positi, verba sunt ista*", e não "*positi, sunt verba ista*", como está no manuscrito do Grupo de Mogi das Cruzes e na edição de 1648.

Orat multa patiens, de malo liberari desiderans.	**B**	**Contrapontística**
Superest, ut videamus in quo malo sit;	**S**	**Contrapontística**
et cum dicere coeperit, agnoscamus ibi nos esse:	**[S/T]**	**Acordal**
ut communicata tribulatione, conjungamus orationem.	**T**	**Acordal**
Contristatus sum, inquit, in exercitatione mea, et conturbatus sum.	**T**	**Imitativa - motivo 2**
Ubi contristatus? ubi conturbatus?	**S**	**Contrapontística**
In exercitatione mea, inquit.	**[T]**	**Acordal**
Homines malos, quos patitur, commemoratus est:	**[T]**	**Imitativa - motivo 3**
eamdemque passionem malorum hominum exercitationem suam dixit.	**[T]**	**Acordal**
Ne putetis gratis malos esse in hoc mundo,	**A**	**Acordal**
Et nihil boni de illis agere Deum.	**A**	**Acordal**
Omnis malus aut ideo vivit, ut corrigatur; aut ideo vivit,	**[T]**	**Imitativa - motivo 4**
Ut per illum bonus exerceatur.	**[T]**	**Acordal**

3.2.5.2.3. Laudes

Constituindo a segunda parte do Ofício de Trevas, as Laudes da Semana Santa possuem estruturas ligeiramente variáveis, assim como as Matinas, dividindo-se em dois grupos: as Laudes do Tríduo Pascal e as Laudes dos demais dias, com algumas particularidades nas Laudes de Domingo da Ressurreição. A estrutura Laudes do Tríduo Pascal pode ser representada no quadro 130.

Quadro 130. Unidades funcionais das Laudes do Tríduo Pascal.

Partes	Unidades funcionais
Primeira (Salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo (*Miserere* - Salmo 50) / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 2º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 3º Salmo / 3ª Antífona
	4ª Antífona / Cântico / 4ª Antífona
	5ª Antífona / 4º Salmo / 5ª Antífona
Segunda	Versículo / Resposta
	Antífona do *Benedictus* / Cântico de Zacarias / Antífona do *Benedictus*
	Antífona final (ou *post Benedictus*) *Christus factus est*
	Pater noster
	Miserere (Salmo 50)
	Oração *Respice quæsumus, Domine*

As Laudes dos demais dias da Semana Santa substituem o Versículo e a Resposta pelo Capítulo, Hino e Versículo, possuindo, após o Cântico de Zacarias e sua Antífona, apenas uma Oração, variável de acordo com o dia (enquanto a Oração final das Laudes do Tríduo Pascal é sempre a mesma). Sua estrutura pode ser observada no quadro 131.

Quadro 131. Unidades funcionais das Laudes da Semana Santa anteriores e posteriores ao Tríduo Pascal.

Partes	Unidades funcionais
Primeira (salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo (*Miserere* - Salmo 50) / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 2º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 3º Salmo / 3ª Antífona
	4ª Antífona / Cântico / 4ª Antífona
	5ª Antífona / 4º Salmo / 5ª Antífona
Segunda	Capítula
	Hino
	Versículo
	Antífona do *Benedictus* / Cântico de Zacarias / Antífona do *Benedictus*
	Oração

Textos particularmente importantes nas Laudes da Semana Santa, por serem representados nos manuscritos musicais brasileiros com maior freqüência que os demais, são as Antífonas do *Benedictus* (Cântico de Zacarias), diferentes para cada um dos oito dias. A relação das Antífonas desse Cântico, nas Laudes da Semana Santa é a que se observa no quadro 132.

Quadro 132. *Incipit* das Antífonas do *Benedictus* das Laudes da Semana Santa.

Dias	Antífona do *Benedictus*
Domingo de Ramos	*Turba multa, quæ convenerat*
Segunda-feira Santa	*Clarifica me, Pater*
Terça-feira Santa	*Ante diem festum Paschæ*
Quarta-feira Santa	*Simon, dormis?*
Quinta-feira Santa	*Traditor autem dedit eis*
Sexta-feira Santa	*Posuerunt super caput*
Sábado Santo	*Mulieres sedentes*
Domingo da Ressurreição	*Et valde mane unna Sabbatorum*

As Laudes de Domingo da Ressurreição, como também ocorre com as Matinas, possuem algumas diferenças estruturais e um caráter mais festivo: o primeiro Salmo, em lugar do *Miserere* (Salmo 50) é o *Dominus regnavit* (Salmo 92) e, em substituição ao Capítulo, Hino e Versículo, canta-se apenas a Antífona *Hæc dies, quam fecit Dominus*. Estas Laudes são iniciadas por um Versículo, sua Resposta, e o *Gloria Patri*, encerrando-se por meio de três Versículos com suas Respostas. Os *incipit* dos textos cantados ou lidos nas Laudes de Domingo da Ressurreição são os seguintes:

- **V.** *Deus, in adjutorium....*
- **R.** *Domine, ad adjuvandum* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Gloria Patri, et Filio* [pelo coro]
- *Angelus autem Domini* [1ª Antífona]
- *Dominus regnavit* [Salmo 92]
- *Angelus autem Domini* [1ª Antífona]
- *Et ecce terræmotus* [2ª Antífona]

- *Jubilate Deo omnis* [Salmo 99]
- *Et ecce terræmotus* [2ª Antífona]
- *Erat autem aspectus ejus* [3ª Antífona]
- *Deus, Deus meus, ad te* [Salmo 62]
- *Deus misereatur nostri* [Salmo 66]
- *Erat autem aspectus ejus* [3ª Antífona]
- *Præ timore autem ejus* [4ª Antífona]
- *Benedicte omnia opera* [Cântico das Três Crianças]
- *Præ timore autem ejus* [4ª Antífona]
- *Respondens autem Angelus* [5ª Antífona]
- *Laudate Dominum de cælis* [Salmo 148]
- *Cantate Domino canticum novum* [Salmo 149]
- *Laudate Dominum in Sanctis ejus* [Salmo 150]
- *Respondens autem Angelus* [5ª Antífona]
- *Hæc dies, quam fecit Dominus* [Antífona, em lugar do Capítulo, Hino e Versículo]
- *Et valde mane unna Sabbatorum* [Antífona do *Benedictus*]
- *Benedictus Dominus* [Cântico de Zacarias]
- *Et valde mane unna Sabbatorum* [Antífona do *Benedictus*]
- *Deus, qui hodierna die* [Oração, pelo Sacerdote]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo.* [pelo Sacerdote e Ministros]
- **V.** *Benedicamus Domino...* **R.** *Deo gratias...* [Pelo Sacerdote e Ministros]
- **V.** *Fidelium animæ...* **R.** *Amen* [Pelo Sacerdote e Ministros]

As Laudes mais importantes para este trabalho são as do Tríduo Pascal, uma vez que não existe música polifônica para as Laudes dos demais dias da Semana Santa nos acervos brasileiros de manuscritos musicais. O *incipit* de cada uma das unidades funcionais pode ser visualizada no quadro 133.

Quadro 133. *Incipit* das unidades funcionais das Laudes do Tríduo Pascal.

Unidade funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
1ª Antífona	*Justificeris, Domine*	*Proprio Filio suo*	*O mors, ero mors*
1º Salmo	*Miserere mei* (50)	*Miserere mei* (50)	*Miserere mei* (50)
1ª Antífona	*Justificeris, Domine*	*Proprio Filio suo*	*O mors, ero mors*
2ª Antífona	*Dominus tamquam ovis*	*Anxiatus est*	*Plangent eum*
2º Salmo	*Domine, refugium* (89)	*Domine exaudi* (142)	*Bonum est confiteri* (91)
2ª Antífona	*Dominus tamquam ovis*	*Anxiatus est*	*Plangent eum*
3ª Antífona	*Contritum est cor meum*	*Ait latro ad latronem*	*Attendite, universi populi*
3º Salmo	*Deus, Deus meus* (62)[280]	*Benedixisti* (84)	*Exaudi, Deus* (63)
3ª Antífona	*Contritum est*	*Ait latro ad latronem*	*Attendite, universi populi*
4ª Antífona	*Exortatus est*	*Cum conturbata fuerit*	*A porta inferi*
Cântico	*Cantemus Domino* (de Moisés)	*Domine,audivi auditionem* (de Habacuque)	*Ego dixi* (de Ezequias)
4ª Antífona	*Exortatus est*	*Cum conturbata fuerit*	*A porta inferi*
5ª Antífona	*Oblatus est*	*Memento mei, Domine*	*O vos omnes*
5º Salmo[281]	*Laudate Dominum* (146)	*Lauda, Jerusalem* (147)	*Laudate Dominum* (150)
5ª Antífona	*Oblatus est*	*Memento mei, Domine*	*O vos omnes*
Versículo	*Homo pacis meæ*	*Collocavit me*	*Caro mea*
Resposta	*Qui edebat panes meos*	*Sicut mortuos sæculi*	*Et non dabis*

[280] O *Officium Hebdomadæ Sanctæ* F. J. Vilsecker apresenta, como alternativa, o Salmo 66, *Deus, misereatur nostri*. Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 157.

[281] A descrição dessa cerimônia no *Officium Hebdomadæ Sanctæ* F. J. Vilsecker difere do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário, por apresentar, em lugar do quinto Salmo das Laudes do Tríduo Pascal, os três Salmos seguintes, para cada uma delas: *Laudate Dominum de cælis* (n. 148), *Cantate Dominum canticum novum* (n. 149) e *Laudate Dominum in Sanctis ejus* (n. 150).

6ª Antífona	*Traditor autem dedit eis*	*Posuerunt super caput*	*Mulieres sedentes*
Cântico de Zacarias	*Benedictus Dominus*	*Benedictus Dominus*	*Benedictus Dominus*
6ª Antífona	*Traditor autem*	*Posuerunt super caput*	*Mulieres sedentes*
Antífona final (post *Benedictus*)	*Christus factus... usque ad mortem*	*Christus factus... mortem autem crucis*	*Christus factus... super omne nomen*
Pater noster	*Pater noster*	*Pater noster*	*Pater noster*
Salmo 50	*Miserere mei* (50)	*Miserere mei* (50)	*Miserere mei* (50)
Oração	*Respice quæsumus*	*Respice quæsumus*	*Respice quæsumus*

Os Salmos e o *Benedictus* são cantados nas Laudes com os *toni psalmorum* (procedimento musical denominado salmodia), como no caso das Matinas, mas as Antífonas possuem uma melodia livre e os demais textos são apenas lidos. Somente quatro desses textos possuem polifonia nos manuscritos musicais encontrados em acervos brasileiros: 1) o *Miserere* (primeiro Salmo); 2) a Antífona do *Benedictus*; 3) o próprio *Benedictus Dominus Deus* (Cântico de Zacarias); 4) o *Christus factus est* (Antífona final).

Observe-se que, enquanto nas Matinas a primeira Antífona recebe polifonia (e não os Salmos), nas Laudes existe uma certa inversão nesse procedimento, com a aplicação de polifonia para o primeiro Salmo (*Miserere*), e não para a primeira Antífona. Essa prática é decorrente de uma tradição originada no século XV, cujas razões não são muito claras, podendo-se destacar apenas quatro fatores: 1) a posição estratégica da polifonia asseguraria um caráter mais solene das Laudes, pois o *Miserere* está quase em seu início, mas também no final, enquanto os demais textos precedem o último *Miserere*; 2) à exceção da Antífona do *Benedictus*, os demais textos são praticamente fixos nas Laudes do Tríduo Pascal (o texto do *Christus factus* é acrescido de uma frase na Sexta-feira e de duas no Sábado); 3) O *Christus factus*, sendo a Antífona final das Laudes, recebe polifonia assim como a primeira Antífona das Matinas e, consequentemente, apenas a primeira e a última Antífonas do Ofício de Trevas são cantadas polifonicamente; 4) os quatro textos, mas principalmente o *Miserere*, possuem uma notória expressividade penitencial, o que também motivou a utilização de versículos polifônicos desse Salmo em inúmeras cerimônias não litúrgicas da Quaresma.

O costume de compor música polifônica para quatro unidades das Laudes chegou até a época do Concílio de Trento, refletindo-se, entre outros, na música do próprio Giovanni Pierluigi da Palestrina.[282] A utilização dos *toni psalmorum* para os Cânticos e Salmos das Laudes nos livros litúrgicos, mas principalmente a exigência da Igreja para que estas fossem cantadas em cantochão, afetaram as composições polifônicas do *Mise-*

---

[282] Cf.: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi. Pierluigi da Palestrina's Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33 v.

rere e do *Benedictus* desde o Renascimento. A fórmula polifônica que surgiu na Inglaterra, no início do século XV, para conciliar a polifonia e os tons salmódicos foi o *fabordão*.[283] Em princípio, o fabordão resultou do acréscimo de uma e depois duas vozes paralelas ao cantochão, as quais se moviam em intervalos de quarta e sexta, como esclarecem Donald Jay Grout e Claude V. Palisca:[284]

> "[...] *Entre cerca de 1420 e 1450 esta forma de escrita musical afectou todos os tipos de composição. A sua designação habitual é* fauxbourdon. *No sentido estrito do termo, um* fauxbourdon *era uma composição escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas e sempre com uma oitava no final de cada frase; a estas vozes escritas acrescentava-se na execução uma terceira voz, movendo-se invariavelmente uma quarta abaixo do soprano. A sonoridade do* fauxbourdon *assemelhava-se, por conseguinte, à de certas passagens do descante inglês; a diferença estava em que no* fauxbourdon *a melodia principal era a do soprano* [...], *enquanto nas composições inglesas a melodia do* cantus firmus *se fazia geralmente ouvir na voz do meio ou na voz mais grave.*

A técnica difundiu-se por toda a Europa no século XVI, assumindo designações próximas em vários idiomas, como *fauxbourdon* (francês), *faburden* (inglês), *fabordón* (espanhol) e *falsobordone* (italiano). A nomenclatura gerou interpretações confusas em alguns dicionários de música, principalmente em relação aos termos francês e italiano, popularizando-se uma versão, segundo a qual, o *fabordão* designaria um *falso bordão*, ou seja, "[...] *uma harmonia cuja base fundamental, ou bordão, deixou de existir realmente na parte mais grave e passou falsamente para a parte superior.*"[285] Estudos etimológicos sugerem, entretanto, que a designação mais antiga foi *fors-bordon* (francês), com o significado de "bordão de fora", ou seja, uma melodia grave acrescentada ao cantochão.

Associado principalmente aos Salmos, Cânticos e Hinos das Horas Canônicas, o fabordão passou a ser normalmente escrito a quatro vozes e com uma harmonia silábica (uma nota por sílaba) a partir do século XVI, perdendo o paralelismo observado em sua

---

[283] ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de Musique** [...] Paris, Veuve Duchesne, Libraire, 1768. p. 216.

[284] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**; revisão técnica de Adriana Latino. Lisboa, Gradiva, 1994. p. 165.

[285] BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de música (ilustrado)**. 2ª tiragem. Lisboa: Edições Cosmos; Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre: Livraria Luso-Espanhola e Brasileira Ltda., v. 1, 1962, p. 483-484. Esse texto reaparece, com pequenas modificações em: DICIONÁRIO de música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. p. 123.

origem medieval. Foi com esse significado que Jean-Jacques Rousseau, no *Dictionnaire de musique* (1768), definiu o termo *faux-bourdon*:[286]

> "*Música a várias partes, porém simples e sem medida, na qual as notas são quase todas iguais e na qual a harmonia é totalmente silábica. É a salmodia dos católicos romanos, cantada a várias partes. O canto de nossos Salmos a quatro partes também pode ser tomado como uma espécie de* fabordão, *mas que procede com maior lentidão e gravidade*."

O musicólogo português Ernesto Vieira foi um dos autores que melhor definiu o significado e o uso prático do fabordão entre os séculos XVI-XIX. Vieira informa, no *Diccionario musical* (1899), que o fabordão possuía o atributo de "*dar solenidade a certos Salmos*" e era especialmente utilizado no *Benedictus* cantado em Lisboa durante a Semana Santa:[287]

> "*Antigo canto de igreja, em contraponto simples de primeira espécie (nota contra nota), a três ou quatro vozes, no qual o cantochão é executado pelo tenor ou pelo soprano. O fabordão foi a principio uma forma mais harmoniosa de descante; no século XIV consistia numa harmonia a três vozes que marchavam constantemente por movimento reto, formando acordes de terceira e sexta, exceto na clausula final que terminava fazendo o soprano movimento contrario com o tenor e o baixo.*"
>
> [...]
>
> "*O fabordão é ainda hoje usado em todas as igrejas católicas, principalmente para dar solenidade a certos Salmos, cantando-se os versículos alternadamente um em uníssono e outro em fabordão.*
>
> *Os cânticos em fabordão variam muito, segundo os países e as dioceses; constituem fórmulas conservadas pela tradição e compostas por autores antigos, na maior parte anônimos.*
>
> *Em Lisboa, nos ofícios da Semana Santa, canta-se em todas as igrejas o Benedictus (Canto de Zacarias) com o fabordão seguinte, cuja melodia está no soprano e pertence ao primeiro tom do cantochão.*" (ver exemplo 109)

Ernesto Vieira ressalta que os versículos dos Salmos ou dos Cânticos, como o *Benedictus*, eram cantados alternadamente, "*um em uníssono e outro em fabordão*", característica observada em todos os casos em *estilo antigo* repertoriados em São Paulo e Minas Gerais, como veremos adiante. A observação mais importante desse autor, para

---

[286] "*Musique à plusieurs Parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales et dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs parties. Le chant de nos Pseaumes à quatre parties peut aussi passer pour une espèce de* Faux-Bourdon, *mais qui procède avec beaucoup de lenteur et de gravité*." Cf.: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire De Musique** [...] Paris, Veuve Duchesne, Libraire, 1768, p. 216.

[287] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**. [...]. 2. ed. Lisboa: Typ. Lallemant, 1899, p. 8.

o presente trabalho, refere-se ao fato de que os Salmos e Cânticos em fabordão "*constituem fórmulas conservadas pela tradição e compostas por autores antigos, na maior parte anônimos*". Essa constatação corrobora a antigüidade de muitos exemplos repertoriados, embora um dos manuscritos tenha recebido indicação de autoria no século XX, período no qual foram comuns as atribuições de uma determinada composição a diversos autores em manuscritos diferentes.[288]

O fabordão parece ter sido praticado no Brasil desde pelo menos meados do século XVII: foi observado na Bahia pelo poeta Gregório de Matos Guerra (1633?-1696) que, em uma de suas *décimas*, satirizou os padres de Salvador, os quais, com pouca perícia, participavam do Cântico que, ao final da poesia, o autor informa tratar-se do *Benedictus*. Os trechos mais importantes foram aqui grifados, para facilitar sua observação:[289]

Senhor; os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
a razão, que eu nisto ouvi,
e tenho para vos dar,
é, que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
cantam mal para baixar.

Porém como cantariam
os pobres perante vós?
tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
quando o fabordão erguiam
cad'um parece, que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
fique abatido, o que é terra.

[...]

Vós com voz tão doce, e grata
enleastes meus sentidos,
que ficaram meus ouvidos,

[288] [018] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (F) C-Un] - "*Composição de Jeronimo de Souza Quarta Feira de Trévas / Tiple*". Sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do século XX]: parte de S. A expressão "*Del Sig:re Andrea Silvio Gumis*" em [016] ACMSP P 101 (F) C-2 e "*del Signore Andrea da Silva Gumis*" em [017] ACMSP P 127 (B) C-Un parecem referir-se, como na maioria dos casos, à posse ou cópia do manuscrito e não à autoria da música.
[289] GUERRA, Gregório de Matos e. **Obras completas**; crônica do viver baiano seiscentista; fielmente copiada de manuscritos anônimos daquele tempo, e dispostos como melhor pareceu a um curioso de nome James Amado; cópias finais do texto para impressão e mapeamento dos códices James Amado e Maria da Conceição Paranhos; atualização ortográfica Miécio Táti. Salvador: Janaína, 1968. v. 2 (Coleção "Os Baianos", v. I - Obras Completas de Gregório de Matos, v. 2), p. 247.

engastados nessa prata:
tanto o povo se desata
ouvindo os vossos espritos,
que com laudatórios gritos
dou eu fé, que uma Donzela
disse, qual outra Marcela,
o cântico Benedictus.

Além de registrar a prática do *Benedictus* em fabordão (provavelmente na Catedral na Bahia), Gregório de Matos referiu-se ao canto alternado no verso "*e se um dissona, o outro erra*" - se o primeiro coro dissona, o segundo coro erra - pois a correta intervenção do segundo coro dependia da boa entoação do primeiro. A interpretação 'se um padre dissona o outro erra' também seria possível, mas a referência ao canto alternado parece estar clara nas décimas do "Boca do Inferno".

Um outro relato desta técnica foi apresentado por Martin de Nantes, franciscano capuchinho que esteve entre os índios cariri das missões do Rio São Francisco, em fins do século XVII. Nantes permaneceu no Brasil entre 1671-1686, sabendo-se que em 1682 fora afastado das missões. Escreveu a primeira *Relação* de seus trabalhos em 1687 e uma segunda, sem data, ambas publicadas em um mesmo volume, em cerca de 1707. Na primeira delas - *Relation succinte et sincere de la mission du Pere Martin de Nantes* (1687) - o autor se refere aos índios cariri de sua missão, nos seguintes termos:[290]

> "*Eles possuem o costume de cantar todas as noites o Terço do Rosário divididos em dois coros, cada um de seu sexo, até a hora de seu jantar, e eles cantam à maneira portuguesa, muito agradavelmente, com uma espécie de fabordão.* [...]"

Se o canto alternado pode ser deduzido na poesia de Gregório de Matos, na *Relation succinte et sincere*, Martins de Nantes foi muito claro ao informar que os cariri cantavam o fabordão português "*divididos em dois coros, cada um de um sexo*". Não existem dúvidas, portanto, em relação à utilização dos fabordões no Brasil já no século

---

[290] "*Ils ont de coûtume de chanter tous les soirs la Couronne de la Vierge partagés en deux coeurs, chacun de son sexe, et cela aprés leur soûper, et ils chantent à la maniere Portuguaise fort agréablement avec une espece de faux bourdon.* [...]" Cf.: NANTES, Martin De. **Relation Succinte Et sincere De la Mission Du Pere Martin de Nantes. Prédicateur Capucin, Missionaire Apostolique dans le Brezil parmy les Indiens appellés Cariris.** Quimper, Jean Perier, [c.1707], p. 33-34. A tradução de Barbosa-Lima Sobrinho é a seguinte: "*Têm o costume de cantar todas as tardes a coroa da Virgem, dividida em dois coros, cada uma para um sexo diferente, e isso depois da ceia, e cantavam à maneira portuguesa, muito agradavelmente, com uma espécie de falso bordão.* [...]" Cf.: NANTES, Martin de. **Relação de uma missão no rio São Francisco**; relação sucinta e sincera da missão do padre Martinho de Nantes, pregador capuchinho, missionário apostólico no Brasil entre os Índios chamados cariris; tradução e comentários de Barbosa Lima Sobrinho. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979 (Brasiliana, v. 368) , p. 15.

XVII, mas é possível que os missionários jesuítas tenham trazido essa técnica para a América Portuguesa já na segunda metade do século XVI, a julgar pela quantidade de música polifônica aqui relatada pelos inacianos a partir de 1553.[291]

Os manuscritos musicais brasileiros conhecidos atestam a ampla utilização do fabordão na Semana Santa, a partir do século XVIII, com algumas particularidades nas cerimônias não litúrgicas da Quaresma que adiante serão estudadas. Embora tenham existido vários tipos, incluindo espécies para voz solista e órgão, o fabordão que chegou ao Brasil previa a utilização de dois coros: um para o cantochão (subdividido em dois coros menores) e outro para a polifonia.

Pela análise dos manuscritos é possível deduzir que, no *Miserere*, ao menos para os espécimes estudados, os versículos pares eram cantados por um coro em cantochão e os ímpares por outro, em polifonia, à exceção do último versículo (n. 20), cuja primeira metade era cantada em cantochão e a segunda em polifonia. O coro polifônico sempre cantava o versículo inteiro (à exceção do versículo n. 20), mas o coro do cantochão era subdividido em dois coros menores (aqui designados I e II), cantando um deles a primeira metade do versículo e o outro a segunda metade. Essa técnica pode ser representada no quadro 134, onde não foram incluídos os Versículos 7-19, pois o procedimento é idêntico ao que se observa nos seis primeiros:

[291] Cf.: CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 3 v.

Quadro 134. Cantochão e polifonia no *Miserere mei, Deus* (Salmo 50, das Laudes do Tríduo Pascal).

Nº	Partes dos versículos	Cantochão		Polifonia
		I	II	
1	a - *Miserere mei, Deus,*	-	-	X
	b - *secundum magnam misericordiam tuam.*	-	-	X
2	a - *Et secundum multitudinem miserationum tuarum,*	X	-	-
	b - *dele iniquitatem meam.*	-	X	-
3	a - *Amplius lava me ab iniquitate mea:*	-	-	X
	b - *et a peccato meo munda me.*	-	-	X
4	a - *Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:*	X	-	-
	b - *et a peccato meum contra me est semper.*	-	X	-
5	a - *Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:*	-	-	X
	b - *ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris*	-	-	X
6	a - *Ecce enim, in iniquitatibus conceptus sum:*	X	-	-
	b - *et in peccatis concepit me mater mea.*	-	X	-
20	a - *Tunc acceptabis sacrificium justitiæ, oblationes, et holocausta*	X	X	-
	b - *Tunc imponent super altare tuum vitulos.*	-	-	X

No *Benedictus* o procedimento era semelhante, mas a primeira metade do primeiro e do último versículos era cantada em cantochão, enquanto a segunda metade dos mesmos em polifonia. Uma outra peculiaridade é o fato de que a frase inicial "*Benedictus Dominus, Deus Israel*" era proferida por um solista - como fica claro em [013] TA-AAC [MSP (I/O)] - e não pelo coro, como podemos observar no quadro 135. Existem, entretanto, exemplos portugueses, nos quais a polifonia aparece nos Versículos pares, como será observado adiante, em um *Benedictus* registrado por Ernesto Vieira em 1899 (exemplo 109).

Quadro 135. Cantochão e polifonia no Cântico de Zacarias, das Laudes do Tríduo Pascal.

Nº	Partes dos versículos	Cantochão		Polifonia
		I	II	
1	a - *Benedictus Dominus, Deus Israël,*	solista		-
	b - *quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suæ*	-	-	X
2	a - *Et erexit cornu salutis nobis:*	X	-	-
	b - *in domo David, pueri sui.*	-	X	-
3	a - *Sicut locutus est per os sanctorum,*	-	-	X
	b - *qui a sæculo sunt, Prophetarum ejus.*	-	-	X
4	a - *Salutem ex inimicis nostris,*	X	-	-
	b - *et de manu omnium, qui oderunt nos.*	-	X	-
5	a - *Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris:*	-	-	X
	b - *et memorari testamenti sui sancti.*	-	-	X
6	a - *Jusjurandum, quod juravit ad Abraham, patrem nostrum,*	X	-	-
	b - *daturum se nobis*	-	X	-
12	a - *Illuminare his, qui in tenebris et in umbra mortis sedent:*	X	X	-

	b - *ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.*	-	-	X

A prática habitual, nas igrejas e capelas do século XVIII que possuíssem órgão, era utilizá-lo para reforçar a alternância das partes dos versículos, qualquer que fosse o estilo do canto. Além disso, era de bom grado, no *Benedictus*, improvisar *cláusulas* (fragmentos musicais de caráter conclusivo) ao final de cada verso, como informa Antônio de São Luiz, no *Mestre de ceremonias* (1789):[292]

> "*Tocará* [o órgão] *sempre música sonora, regulada e devota, com o mesmo ar e compasso com que se canta no coro, atendendo ao grau da solenidade que se celebrar. Nos versos que alternar com o coro, não meterá mais compassos, mas gastará o mesmo tempo que o coro gasta no verso que lhe corresponde. Nos cânticos* Magnificat *e* Benedictus *se deterá mais, entremetendo também flautados nos espaços, de sorte que dê lugar a fazer-se a incensação sem pressa e com gravidade. Nos versos que alternar com o coro fará as cláusulas finais mais demoradas e graves, para que o coro as conheça e principie a cantar o verso que lhe pertence.*"

Como o procedimento normal era a utilização dos *toni psalmorum* no canto dos versículos pares (com as particularidades já assinaladas em relação ao primeiro e últimos versículos), os manuscritos musicais repertoriados possuem quase somente a música para o coro polifônico referente aos versículos ímpares. Essa característica não deixa de ser previsível, pois, atuando dois coros no *Miserere* e no *Benedictus*, cada um deles lia a música em papéis diferentes, não sendo necessário, portanto, a presença do cantochão nos manuscritos destinados ao coro polifônico. A única exceção, no caso das Laudes, está no *Benedictus* polifônico de [013] TA-AAC [MSP (I/O)], no qual figura o cantochão para a frase inicial "*Benedictus Dominus, Deus Israel*", indicando que o autor da música ou o copista do manuscrito previram seu canto por um dos componentes do coro polifônico.

Grande parte dos fabordões europeus utiliza o cantochão como *cantus firmus*, em uma das vozes polifônicas. Isso ocorre com clareza apenas no *Benedictus* de [013] TA-AAC [MSP (I/O)], no qual o *cantus firmus* está em S. Nos *Benedictus* de [011] ACMSP P 022 (E) e de [012] ACMSP P 101 (A) existe um *cantus firmus* em S, mas apenas com vestígios do cantochão. No *Miserere* de [080] ACMSP P 101 (G), o *cantus firmus* aparece principalmente em S, mas com fragmentos distribuídos em outras vozes (sobretudo no B).

[292] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição XCI, § 1232, p. 363.

O texto de duas das unidades funcionais das Laudes do Tríduo Pascal nunca se modifica de um dia para outro: o Salmo 50 (*Miserere*) e o Cântico de Zacarias (*Benedictus*). As Antífonas do *Benedictus* são sempre variáveis, mas a Antífona final - *Christus factus est* - recebe modificações apenas em seu final: na Quinta-feira termina com "*usque ad mortem*", na Sexta-feira com "*usque ad mortem, mortem autem crucis*" e no Sábado Santo com "*usque ad mortem, mortem autem crucis: propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen*".

À exceção da Antífona do *Benedictus*, as composições repertoriadas em *estilo antigo*, para as Laudes, na maioria das vezes estão destinadas a dois ou três dias do Tríduo Pascal. Via de regra, os *Christus factus* possuem música para o texto completo, permitindo sua utilização na Quinta-feira, Sexta-feira ou Sábado Santo. Nos quadros 136, 137 e 138 podemos observar as composições em *estilo antigo* repertoriadas para os três textos fixos das Laudes do Tríduo Pascal. As Antífonas do *Benedictus* das Laudes do Tríduo Pascal possuem textos variáveis e as nove composições em *estilo antigo* repertoriadas podem ser observadas nos quadros 139, 140 e 141.

Quadro 136. Composições em *estilo antigo* repertoriadas para o *Miserere* (Salmo 50) das Laudes do Tríduo Pascal.

Nº	***Miserere*** **(Salmo 50)**
1	[078] **ACMSP P 022 (H)**
2	[079] **ACMSP P 061 (A)** [079] **ACMSP P 118 (D)** [079] **ACMSP P 205 (B)** [079] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-1 (H)**] [079] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (G)**] [079] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (F)**] [079] **MMM MA SS-06** [**M-4 (A)**] [079] **MMM OP SS-02** [**M-2 V-1 (I)**]
3	[080] **ACMSP P 101 (G)**
4	[083] **MMM MA SS-06** [**M-3 V-1**] [083] **MMM MA SS-06** [**M-3 V-2**]

Quadro 137. Composições em *estilo antigo* repertoriadas para o *Benedictus* (Cântico de Zacarias) das Laudes do Tríduo Pascal.

Nº	***Benedictus*** **(Cântico de Zacarias)**
1	**[011] ACMSP P 022 (E)**
2	**[012] ACMSP P 101 (A)**
3	**[013] ACMSP P 099 (A)** **[013] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (B)]** **[013] TA-AAC [MSP (I/O)]**

Quadro 138. Composições em *estilo antigo* repertoriadas para o *Christus factus est* (Antífona final) das Laudes do Tríduo Pascal.

Nº	***Christus factus est*** **(Antífona final)**
1	**[016] ACMSP P 101 (F)**
2	**[019] ACMSP P 022 (G)**
3	**[020] ACMSP P 099 (C)**
4	**[017] ACMSP P 101 (H)** **[017] ACMSP P 127 (B)**
5	**[018] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (F)]**
6	**[021] TA-AAC [MSP (K/Q)]**

Quadro 139. Antífona do *Benedictus* das Laudes de Quinta-feira Santa.

Nº	**Quinta-feira Santa (*Traditor autem*)**
1	**[137] ACMSP P 022 (B)**
2	**[138] ACMSP P 099 (B)**
3	**[139] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (A/E)]**
4	**[140] TA-AAC [MSP (H/J)]**

Quadro 140. Antífona do *Benedictus* das Laudes de Sexta-feira Santa.

Nº	**Sexta-feira Santa (*Posuerunt super caput*)**
1	**[111] ACMSP P 022 (D)**
2	**[112] ACMSP P 022 (F)**
3	**[113] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (C/G)]**
4	**[114] TA-AAC [MSP (N/P)]**

Quadro 141. Antífona do *Benedictus* das Laudes do Sábado Santo.

Sábado Santo (*Mulieres sedentes*)
[084] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (D/H)]

Entre as Antífonas, existe uma certa similaridade estilística, com elementos mais tardios no *Christus factus* n. 3 e 4 e com rápidas imitações motívicas no *Posuerunt* n. 4.

Chega a ser grande a quantidade de obras em *estilo antigo* para as Laudes do Tríduo Pascal (uma média de quase quatro composições por unidade funcional), mas é notório o pequeno número de obras para as Laudes do Sábado Santo, particularidade também observada em relação às Matinas: Somente o *Christus factus* n. 5 e o *Mulieres sedentes* são específicos para esse dia. Embora as composições repertoriadas para o *Miserere* e o *Benedictus* também pudessem ser utilizadas nas Laudes do Sábado Santo, nenhum manuscrito traz essa especificação.

Os únicos conjuntos repertoriados com música em *estilo antigo* para vários Ofícios de Trevas estão em ACMSP P 022, MMM OP SS-02 [M-2] e TA-AAC [MSP], existindo composições para as Laudes do Sábado Santo apenas no segundo (e somente em um dos três conjuntos). Não se pode supor que os demais manuscritos estejam "incompletos", pois em TA-AAC [MSP] existem composições para a Missa e Vésperas do Sábado Santo, raras no Brasil em *estilo antigo*.

Uma outra particularidade referente às Antífonas das Laudes está no *Christus factus* n. 3 de [016] ACMSP P 101 (F) C-2 que, na verdade, é um *Christus Dominus factus est*, com a palavra "*Dominus*", que não aparece nas Laudes tridentinas. É possível que este seja um outro caso de preservação de texto litúrgico português pré-tridentino, pois nas Laudes do Tríduo Pascal do *Breviarium Bracharense* de 1494, bastante diferentes da versão tridentina (especialmente após as Antífonas, Salmos e Cânticos),[293] a versão utilizada é *Christus Dominus factus est*.

Finalmente, é importante observar uma questão funcional referente às Antífonas das Laudes do Tríduo Pascal. No *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário, o *Miserere* foi indicado antes do *Christus factus*, mas no *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856) de F. J. Vilsecker, o *Miserere* aparece após o *Christus factus*, concordando com a rubrica tridentina: "*Ao iniciar o* Christus factus est, *todos se ajoelham e, quanto terminar, diga-se o* Pater noster, *totalmente em silêncio; depois o Salmo* Miserere mei, *um pouco mais alto e, quando terminar, dir-se-á com a mesma voz a Oração, sem o* Oremus."[294] O *Economicon sacro* (1693), de Leonardo de São José, descreve uma disposição coincidente com a rubrica:[295]

---

[293] BREVIÁRIO Bracarense de 1494. p. 276-285.
[294] "*Cum incipitur* **V.** Christus factus est, *omnes genuflectitunt; et eo finito dicitur* Pater noster, *totum sub silentio: postea Psalm.* Miserere mei *aliquantulum altius: quo finito sine Oremus dicitur simili voce Oratio.*" OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 165.
[295] SÃO JOSÉ, Leonardo de. Op. cit. Cap. VI, Título I, § VIII, p. 529.

> "*Apagadas as velas do Altar, um Acólito dará a que tirou do alto do candeeiro triangular ao Mestre de Cerimônias, a qual terá acesa sobre o canto do altar, estando de joelhos da parte da Epístola, em quanto se repetir a Antífona* Traditor autem *etc., do cântico Benedictus. E repetida se cantará o verso* Christus factus est pro nobis, *e em se começando, todos se porão de joelhos em seus lugares; e tanto que se acabar, dirá o Prelado o* Pater noster *em voz baixa, e depois de se dizer pelos do coro, rezado todo em silêncio, se cantará o Salmo* Miserere mei, Deus *com brandura, segundo o costume das igrejas* [...]."

Em nenhum desses livros consta a existência de uma Antífona para o *Miserere* final, mas em ACMSP P 022 e em TA-AAC [MSP] ocorre a repetição da Antífona do *Benedictus*, agora para ser cantada antes e depois do *Miserere*. Esse fenômeno pode ser originário de práticas locais portuguesas anteriores ao século XVIII, como no casos referentes às Paixões e às Matinas acima mencionados e como no caso da Procissão do Enterro, que será estudado adiante. O *Miserere* final é o único Salmo de todo o Ofício de Trevas que não possui uma Antífona, o que pode ter motivado a prática de se repetir a Antífona do *Benedictus* como Antífona do *Miserere*. Não foi possível, entretanto, documentar sua prática em Cerimoniais portugueses ou encontrar uma explicação satisfatória para a repetição da Antífona, contrariando a rubrica tridentina.

As composições em *estilo antigo* repertoriadas para o *Miserere* e o *Benedictus* possuem algumas características diferentes das Antífonas das Laudes acima estudadas. Em primeiro lugar, sua associação a um coro de cantochão faz supor que esses manuscritos foram utilizados em catedrais ou em igrejas e capelas que tivessem recursos para a contratação de clérigos cantores para a Semana Santa. Entre os conjuntos repertoriados com composições em *estilo antigo* para o *Miserere*, somente [079] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (I)] não pertenceu a um arquivo catedralício[296] e, entre os conjuntos com música para o *Benedictus* n. 3, apenas [013] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (B)] e [013] TA-AAC [MSP (I/O)] não integraram arquivos de Catedrais brasileiras. Todos os *Miserere* e *Benedictus* aqui estudados, entretanto, possuem uma ou mais cópias nos antigos arquivos da Catedral de São Paulo e de Mariana.

Os *Miserere* n. 1, 2 e 4 são os casos estilisticamente mais próximos, enquanto o *Miserere* n. 3 é o mais particular: o *Miserere* n. 1 foi encontrado somente em partes de órgão e baixo instrumental, estando ausentes as partes vocais; o *Miserere* n. 2 e o *Mise-*

---

[296] Os conjuntos de [079] MMM BC SS-19 Sér. B [V-1 (H)] e [079] MMM BC SS-19 Sér. B [V-2 (G)], embora contenham a mesma música para os versículos 1 e 3 do *Miserere* n. 2, na verdade foram destinados a celebrações não litúrgicas da Quaresma e serão referidos no próximo item.

rere n. 4, por sua vez, são composições tão semelhantes, que é possível supor que uma delas originou-se de uma adaptação da outra, ou que ambas se originaram de adaptações de uma obra mais antiga. As maiores diferenças estão na polifonia do primeiro versículo e no número de compassos dos demais, que variam mesmo entre os conjuntos disponíveis de cada composição, a maior parte delas referentes ao último compasso do versículo (quadro 142).

Quadro 142. Número de compassos das seções do *Miserere* n. 2 e do *Miserere* n. 4.

Versículos com música polifônica	*Miserere* n. 2	*Miserere* n. 4
1 - *Miserere mei, Deus*	**17**	**16-18**
3 - *Amplius lava me*	**17-18**	**17-18**
5 - *Tibi soli*	**37-38**	**37-39**
7 - *Ecce enim, veritatem*	**25**	**25**
9 - *Auditui meo dabis gaudium*	**21**	**19-20**
11 - *Cor mundum crea in me*	**20**	**19-20**
13 - *Redde mihi lætitiam*	**18**	**17-18**
15 - *Libera me de sanguinibus, Deus*	**28**	**28**
17 - *Quoniam si voluisses sacrificium*	**22**	**21-22**
19 - *Benigne fac, Domine*	**22**	**20-21**
20b - *Tunc imponent*	**11**	**10-11**

É notória, nesse caso de adaptação, a independência que passou a ter cada uma das versões, não sendo mais possível determinar qual delas foi a “original”: o *Miserere* n. 4 possui seis conjuntos de cópias com a mesma música, enquanto o *Miserere* n. 2 possui sete conjuntos, sendo encontrado tanto em São Paulo quanto em Minas Gerais.

O Salmo que apresenta o aspecto mais interessante em relação à utilização do *estilo antigo* é o *Miserere* n. 3. Nesta composição foi utilizado o *estilo antigo* “tardio”, com órgão cifrado, na maioria dos versículos ímpares, mas nos versículos 3, 9 e 19 foi utilizado o *estilo moderno*, com uma parte de órgão realizada, ou seja, com música escrita para a mão esquerda e para a mão direita, como se observa no exemplo 106.

Exemplo 106. ANÔNIMO. Miserere n. 3 de [080] ACMSP P 101 (G), início do primeiro e segundo Versículos.

O Miserere n. 3 foi o caso mais notório de alternância do *estilo antigo* e do *estilo moderno* em uma mesma unidade funcional e em um mesmo manuscrito. Não é muito fácil explicar essa associação, pois os versículos 3, 9 e 19 possuem a mesma função dos demais nesse Salmo e seus textos não apresentam destaques que justifiquem essa particularidade. É possível perceber, contudo, que houve um certo cuidado na aplicação do *estilo moderno* no Salmo, pois este aparece, respectivamente, após um, dois e quatro versículos em *estilo antigo*. Para não utilizar posições aleatórias e demonstrando um certo cuidado no contraste estabelecido, o compositor alocou os versículos em *estilo moderno* baseando-se em uma progressão geométrica (1, 2, 4), como se pode observar no quadro 143.

Quadro 143. Posição das seções em *estilo antigo* (**A**) e em *estilo moderno* (**M**) no *Miserere* n. 3 de [080] ACMSP P 101 (G).

	Versículos do *Miserere* n. 3										
	1	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**	**17**	**19**	**20-b**
Estilo	A	**M**	A	A	**M**	A	A	A	A	**M**	A

As três composições em *estilo antigo* para o *Benedictus* diferem muito entre si. O *Benedictus* n. 2 está em *estilo antigo* "tardio", com parte de órgão cifrada, enquanto os demais em *estilo antigo* "simples", com alguns elementos do estilo "tardio" no *Benedictus* n. 1. Todos eles utilizam o princípio básico do fabordão, ou seja, a repetição da mesma polifonia para os versículos ímpares, adaptada à métrica e acentuação do texto de cada versículo.

O único caso evidente de utilização de um *tonus psalmorum* como cantus firmus está no *Benedictus* n. 3, onde o primeiro tom salmódico foi convertido na voz polifônica do Tiple. Os *Benedictus* n. 1 e n. 2 possuem melodias em S com função de *cantus firmus*, mas que não correspondem a nenhum dos tons salmódicos tridentinos. Poder-se-ia suspeitar da utilização de fórmulas melódicas locais, o que parece improvável, pois, embora a posição das sílabas em relação às notas dos *toni psalmorum* possam ter variado um pouco nos livros litúrgicos, as melodias medievais básicas mantiveram-se em uso na maior parte do mundo católico até o século XX. Os *Benedictus* n. 1 e n. 2 parecem apenas utilizar *cantus firmus* criados pelos autores à maneira de tom salmódico, para produzir o efeito do fabordão.

O *Benedictus* n. 1 possui uma cópia na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), na qual a antiga proprietária (Gabriela Alves de Sousa) aplicou o nome de José Maurício Nunes Garcia como autor,[297] não existindo qualquer indicação de autoria nos conjuntos consultados. A polifonia do *Benedictus* n. 3, com pequenas diferenças, é a mesma utilizada pelo compositor português Francisco Martins (c.1620-1680), em um livro de estante manuscrito da Sé de Elvas.[298] Esse fabordão pode nem ter sido composto por esse autor, mas ser originário de época anterior e apenas utilizado por Francisco Martins nos ofícios da Sé de Elvas, onde foi Mestre de Capela.

---

[297] Biblioteca da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro - RJ), Reg. o. 4120, com o título (aplicado por Gabriela Alves de Souza) "*Cantico Benedictus e Christus factus est etc Composto pelo P.e Joze Mauricio Nunes*". Cf.: MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. n. 14, p. 70-71

[298] O frontispício do manuscrito é: "*Livro. da. / Qavresma. Escreveo. / Rvi. Dias. soares. Baix/aõ. desta. Sancta. See ~ / ~ Anno. 1655. ~*". Cf.: MARTINS, Francisco. Op. cit. v. 1, p. 84-85.

Embora a utilização do *tonus psalmorum* como *cantus firmus* faça com que algumas soluções polifônicas sejam muito próximas, os fabordões conhecidos para um determinado texto sempre possuem certa individualidade. O *Benedictus* n. 3 (exemplo 108) utiliza o mesmo tom salmódico (exemplo 107) e na mesma voz que o *Benedictus* que Ernesto Vieira informou ainda ser cantado em todas as igrejas de Lisboa na Semana Santa no século XIX (exemplo 109) e "[...] *cuja melodia está no soprano e pertence ao primeiro tom do cantochão*",[299] mas ambos são inconfundíveis entre si. A maior diferença entre os dois exemplos é a utilização de polifonia nos Versículos ímpares no *Benedictus* n. 3 e nos Versículos pares no *Benedictus* registrado por Ernesto Vieira.

O *Benedictus* n. 3, portanto, é uma composição portuguesa anterior a 1655 e posteriormente recebida no Brasil. A cópia mais antiga repertoriada é [013] TA-AAC [MSP (I/O)], provavelmente portuguesa e de fins do século XVII ou inícios do século XVIII, mas esse fabordão foi cantado em São Paulo e Minas Gerais até, pelo menos, o final do século XIX, a julgar pelos conjuntos dos grupos [013] ACMSP P 099 (A) e [013] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (B)].

Exemplo 107. Primeiro tom salmódico (versão tridentina).[300]

[299] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**. [...]. 2. ed. Lisboa: Typ. Lallemant, 1899, p. 8.
[300] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. Op. cit. v. 2, p. 1951.

Exemplo 108. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680)]. Fórmula de fabordão do Benedictus n. 2, aplicada à segunda metade do primeiro Versículo, com a utilização da *tuba* e da *finalis* do primeiro tom salmódico (versão tridentina) como *cantus firmus* em S.

Exemplo 109. ANÔNIMO. Fórmula de fabordão do *Benedictus* cantado nas igrejas de Lisboa na Semana Santa e registrado por Ernesto Vieira em 1899, aplicada em todo o segundo Versículo, com a utilização completa do primeiro tom salmódico (versão tridentina) como *cantus firmus* em S.

3.2.5.3. Vésperas

As Vésperas da Semana Santa possuem uma estrutura relativamente estável, com algumas variações no Domingo da Ressurreição e diferenças mais substanciais no Sábado Santo. Em todos os dias, à exceção do Sábado, as Vésperas possuem duas partes e uma seqüência de unidades funcionais muito próxima à das Laudes, como se pode verificar no quadro 144.

Quadro 144. Estrutura das Vésperas da Semana Santa (exceto as do Sábado Santo).

Partes	Unidades funcionais
Primeira (salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 2º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 3º Salmo / 3ª Antífona
	4ª Antífona / 4º Salmo / 4ª Antífona
	5ª Antífona / 5º Salmo / 5ª Antífona
Segunda	Capítula (somente no Domingo de Ramos)
	Hino (somente no Domingo de Ramos)
	Versículo (somente no Domingo de Ramos, 5ª e 6ª Feira Santa)
	Antífona do *Magnificat* / Cântico de N. Senhora / Antífona do *Magnificat*
	Pater noster (secreto)
	Miserere (Salmo 50, somente na 5ª e 6ª Feira Santa)

Nas Vésperas de Quinta e Sexta-feira Santa são utilizados, respectivamente, o versículo *Christus factus... usque ad mortem* e *Christus factus... mortem autem crucis*, cujo texto é o mesmo da Antífona Final das Laudes desses dias. A grande diferença, entre os textos fixos, está no Cântico da segunda parte, que nas Laudes é sempre o *Benedictus Dominus Deus Israel* (Cântico de Zacarias) e nas Vésperas é sempre o *Magnificat anima mea* (Cântico de Nossa Senhora).

As Vésperas do Sábado Santo possuem sensíveis diferenças em relação às dos demais dias da Semana Santas e, por serem cantadas após a Missa do Sábado, são as únicas Vésperas desse tempo litúrgico que, no Brasil, receberam música polifônica. As Vésperas desse dia possuem apenas uma Antífona de grande júbilo na primeira parte (*Alleluia*), associada a dois versículos do Salmo 116 (*Laudate Dominum, omnes gentes*), seguindo-se a Antífona do *Magnificat* e o Cântico de Nossa Senhora. Essas Vésperas terminam com duas Orações e com os Versículos *Ite missa est* e *Benedicamus Domino*, usados em ocasiões de caráter festivo, entremeados pelo Versículo *Dominus vobiscum* e sua resposta *Et cum spiritu tuo*. Os textos cantados pelo coro que normalmente recebem polifonia em manuscritos musicais brasileiros estão, abaixo, sublinhados:

- <u>*Alleluia, alleluia, alleluia*</u> [Antífona, pelo coro]
- <u>*Laudate Dominum, omnes gentes / Quoniam confirmata est*</u> [1º e 2º versículos do Salmo 116]
- <u>*Alleluia, alleluia, alleluia*</u> [Antífona, pelo coro]
- <u>*Vespere autem sabbati*</u> [Antífona do *Magnificat*, pelo coro]
- *Magnificat anima mea Dominum* [Cântico de Nossa Senhora]
- <u>*Vespere autem sabbati*</u> [Antífona do *Magnificat*, pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Spiritum nobis, Domine* [Oração, pelo Sacerdote]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Sacerdote e Ministros]
- **V.** *Ite missa est, alleluia...* **R.** *Deo gratias, alleluia...* [pelo Diácono e Ministros]
- *Spiritum nobis, Domine* [Oração, pelo Sacerdote]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Sacerdote e Ministros]
- **V.** *Benedicamus Domino...* **R.** *Deo gratias...* [Pelo Sacerdote e Ministros]

Somente uma composição em *estilo antigo* para as Vésperas do Sábado Santo foi repertoriada, em <u>[003] TA-AAC [MSP (X)]</u>. O manuscrito no qual essa composição foi encontrada contém música polifônica para os Tractos das Lições da Vigília Pascal, para o Tracto da Procissão da Água Batismal, para a Missa e para as Vésperas. Devido às relações entre a música dessas unidades cerimoniais, essas e outras composições serão analisadas em conjunto no item 3.2.6.11, referente à "Missa e Vésperas" da Vigília Pascal do Sábado Santo.

3.2.6. Missas da Semana Santa posteriores ao Domingo de Ramos e cerimônias anexas

3.2.6.1. Estrutura geral

As Missas da Semana Santa, à exceção das *férias* (Segunda, Terça e Quarta-feira) e do Domingo da Ressurreição, estão associadas a outras cerimônias, como no caso das Matinas e Laudes do Tríduo Pascal (associadas nos Ofícios de Trevas), gerando estruturas maiores que, muitas vezes, acarretam uma certa unidade na música para elas composta. No Domingo de Ramos, por exemplo, a Aspersão, A Bênção, a Distribuição dos Ramos, a Procissão e a Missa (incluindo a Paixão) constituem uma superestrutura, normalmente denominada Ofício e Missa de Domingo de Ramos.

A rara celebração de Horas Canônicas no Domingo de Ramos permitiu a utilização do termo Ofício para a Missa e cerimônias anexas desse dia. A prática comum das Matinas e Laudes no Tríduo Pascal e das Matinas no Domingo da Ressurreição, entretanto, inviabilizou a utilização da mesma designação para as Missas e cerimônias anexas desses dias. Por essa razão, a palavra *Missa*, no Tríduo Pascal, acabou assumindo um significado duplo, podendo ser aplicada às Missas propriamente ditas, mas também

ao conjunto constituído pelas Missas e cerimônias anteriores ou posteriores que, com elas, foram integradas em estruturas maiores. neste trabalho, contudo, a palavra *Missa* será utilizada exclusivamente com o significado específico, não se incluindo, nesse termo, as Bênçãos, Procissões e mesmo Vésperas a ela associadas (quadro 145).

Quadro 145. Missas e cerimônias anexas do Tríduo Pascal.

"Missas"	Unidades cerimoniais
Quinta-feira Santa	**Missa Comemorativa da Ceia do Senhor**
	Bênção dos Santos Óleos
	Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento
	Desnudação dos altares
	Lava-pés (ou Mandato)
Sexta-feira Santa	**Missa dos Catecúmenos (ou dos Pré-santificados)**
	Adoração da Cruz
	Procissão ao Santíssimo Sacramento
Sábado Santo	**Procissão do Fogo Novo**
	Bênção do Círio Pascal
	Lições da Vigília Pascal
	Bênção da Água Batismal
	Missa da Vigília Pascal
	Vésperas

As Missas e cerimônias anexas possuem uma variedade cerimonial bem maior que os Ofícios de Trevas, incluindo procissões e deslocamentos, tanto dos clérigos quanto dos assistentes. Essa variabilidade acarretou um comportamento também variável da música escrita para tais superestruturas: em alguns casos, as unidades cerimoniais foram bem diferenciadas pelos compositores, mas, em outros, a Missa e cerimônias anexas foram unificadas em uma grande e complexa composição. Para melhor clareza, as unidades cerimoniais serão estudadas singularmente, separando-se as Missas propriamente ditas das demais cerimônias, mas em alguns casos os exemplos musicais repertoriados obrigaram a uma abordagem conjunta da Missa e cerimônias anexas.

Nem todas as Missas da Semana Santa possuem as mesmas unidades funcionais e, por tal razão, é importante ressaltar suas diferenças (quadros 146 e 147), à exceção da Missa de Domingo de Ramos, que já foi estudada no item 3.2.3.6: na Segunda e Terça-feira Santa não existe a segunda Lição, com suas orações preparatórias; não existe Tracto nas Missas de Terça, Quinta-feira Santa e Domingo da Ressurreição; o Canto das Paixões ocorre somente nas Missas de Terça e Quarta-feira Santa e na Missa dos Catecúmenos de Sexta-feira Santa; o Aleluia existe somente no Sábado Santo e a Seqüência apenas no Domingo de Páscoa (ou da Ressurreição).

A Missa mais irregular da Semana Santa (à exceção da Missa dos Catecúmenos de sexta-feira Santa que, em realidade não é uma Missa) é a do Sábado, na qual não existe Intróito, Gradual, Credo, Ofertório, Comúnio e unidades subseqüentes, em razão das cerimônias que a precedem, destinadas a celebrar a ressurreição. Embora o Credo fosse usual na Missa tridentina de Quinta-feira Santa, como nas demais Missas da Quaresma (à exceção do Sábado Santo), essa unidade foi retirada da Missa desse dia na liturgia vaticana do século XX, não mais figurando no *Officium Hebdomadæ Majoris* de 1922.[301]

[301] Em depoimento pessoal, Aluízio José Viegas informa ter conhecido pessoas que freqüentaram Missas em São João del Rei, no final do século XIX, e que relataram ter ouvido o canto do Credo na Quinta-feira Santa.

Quadro 146. *Incipit* das unidades funcionais das Missas de Segunda, Terça e Quarta-feira Santa.

Unidades funcionais	Segunda-feira Santa	Terça-feira Santa	Quarta-feira Santa
Intróito	*Judica Domine nocentes*	*Nos autem gloriari*	*In nomine Jesu*
Kyrie	*Kyrie / Christe / Kyrie*	*Kyrie / Christe / Kyrie*	*Kyrie / Christe / Kyrie*
Preparação	-	-	*Oremus. Flectamus genua*
Oração I	*Da, quæsumus*	*Omnipotens sempiterne*	*Presta quæsumus*
Oração II	*Ecclesiæ tua*	*Ecclesiæ tua*	-
Oração II	-	*Deus omnium fidelium*	-
Lição	*Lectio Isaiæ Prophetæ. In diebus illis: Dixit Isaias*	*Lectio Jeremiæ Prophetæ. In diebus illis: Dixit Jeremias*	*Lectio Isaiæ Prophetæ. Hæc dicit Dominus Deus: Dicitæ filiæ Sion*
Gradual	*Exsurge, Domine*	*Ego autem*	*Ne avertas faciem tuam*
Preparação	-	-	*Dominus vobiscum*
Oração I	-	-	*Deus, qui pro nobis*
Oração II	-	-	*Ecclesiæ tuæ*
Oração III	-	-	*Deus omnium fidelium*
Lição	-	-	*Lectio Isaiæ Prophetæ. In diebus illis: Dixit Isaias*
Tracto	*Domine, non secundum peccata nostra*	-	*Domine, exaudi oratio-nem meam*
Paixão	-	*Passio... secundum Marcum*	*Passio... secundum Lu-cam*
Evangelho	*Sequentia... Joannem. Ante sex dies Paschæ*	*Et cum jam sero esset factum*	*Et ecce vir nomine Jo-seph*
Ofertório	*Eripe me de inimicis*	*Custodi me Domine*	*Domine, exaudi oratio-nem*
Secreta I	*Hæc sacrificia nos*	*Sacrificia nos*	*Suscipe, quæsumus*
Secreta II	*Protege nos, Domine*	*Protege nos, Domine*	*Protege nos, Domine*
Oração	*Oblatis, quæsumus*	*Oblatis, quæsumus*	*Oblatis, quæsumus*
Prefácio da Santa Cruz	*Per omnia sæcula sæcu-lorum*	*Per omnia sæcula sæcu-lorum*	*Per omnia sæcula sæcu-lorum*
Sanctus	*Sanctus*	*Sanctus*	*Sanctus*
Benedictus	*Benedictus*	*Benedictus*	*Benedictus*
Agnus Dei	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*
Comúnio	*Erubescam, et reverean-tur simul*	*Adversum me exerceban-tur*	*Potum meum cum flectu temperabam*
Pos-comúnio I	*Præbeant nobis, Domine*	*Sanctificationibus tuis*	*Largire sensibus nostris*
Pos-comúnio II	*Quæsumus, Domine*	*Quæsumus, Domine*	*Quæsumus, Domine*
Oração I	*Hæc nos, quæsumus*	*Hæc nos, quæsumus*	*Hæc nos, quæsumus*
Preparação da Oração II	*Oremus. Humilitate capi-ta*	*Oremus. Humilitate capi-ta*	*Oremus. Humilitate capita*
Oração II	*Adjuva nos Deus*	*Tua nos misericordia*	*Respice, quæsumus*

Quadro 147. *Incipit* das unidades funcionais das Missas de Quinta-feira, Sexta-feira Santa e Domingo da Ressurreição.

Unidades funcionais	Quinta-feira Santa	Sábado Santo	Domingo da Ressurreição
Intróito	*Nos autem gloriari*	-	*Resurrexit, et adhuc tecum*
Versículo / Doxologia	-	-	*Domine probasti me... / Gloria Patri, et Filio*
Kyrie	*Kyrie / Christe / Kyrie*	*Kyrie / Christe / Kyrie*	*Kyrie / Christe / Kyrie*
Gloria	*Gloria*	*Gloria*	*Gloria*
Preparação	-	*V. Dominus vobiscum*	-
Oração	*Deus, a quo et Judas*	*Oremus. Deus, qui hanc sacratissimam noctem*	*Deus, qui hodierna die*
Lição ou Epístola	*Lectio... Pauli... Fratres, convenientibus vobis*	*Lectio... Pauli... Fratres: Si consurrexistis*	*Lectio... Pauli... Fratres! Expurgatæ vetus*
Gradual	*Christus factus est... super omne nomen*	-	*Hæc dies, quam fecit Dominus*
Alleluia	-	*Alleluia*	-
Versículo	-	*Confitemini Domino*	-
Tracto	-	*Laudate Dominum, omnes*	-
Resposta	-	*Quoniam confirmata est*	-
Seqüência	-	-	*Victimæ Paschali laudes*
Evangelho	*Sequentia... Joannem. Ante diem festum Paschæ*	*Sequentia... Matthæum. Vespere autem sabbati*	*Sequentia... Marcum. In illo tempore: Maria Magdalene*
Credo	*Credo*	-	*Credo*
Ofertório	*Dextera Domini*	-	*Terra tremuit, et quievit*
Versículo	-	*V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo*	-
Secreta	*Concede, quæsumus Domine*	*Suscipe, quæsumus Domine*	*Suscipe quæsumus Domine*
Prefácio	*Per omnia sæcula sæculorum* (Prefácio da S[ta] Cruz)	*Per omnia sæcula sæculorum* (Prefácio Pascal)	*Per omnia sæcula sæculorum* (Prefácio Pascal)
Sanctus	*Sanctus*	*Sanctus*	*Sanctus*
Benedictus	*Benedictus*	*Benedictus*	*Benedictus*
Agnus Dei	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*	*Agnus Dei*
Oração	-	*Communicantes, et noctem sacratissimam*	*Communicantes, et noctem sacratissimam*
Oração	-	*Hanc igitur oblationem*	*Hanc igitur oblationem*
Comúnio	*Pater, si non potest hic*	-	*Pascha nostrum immolatus*
Pos-comúnio	*Per hujus, Domine*	-	*Spiritum nobis*
Versículo	-	-	*V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo*
Ite Missa est	-	-	*V. Ite missa est, alleluia... R. Deo gratias, alleluia...*

As únicas Missas em *estilo antigo* para a Semana Santa localizadas neste trabalho são específicas para o Domingo de Ramos e para a Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo (não se inclui, aqui, a Missa dos Catecúmenos de Sexta-feira Santa), mas exis-

tem, em acervos brasileiros (principalmente no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense), Missas ou unidades funcionais de Missas específicas para a Quinta-feira Santa e Domingo da Ressurreição em *estilo moderno*. No Brasil são raras as Missas para as três férias da Semana Santa em *estilo moderno* e inexistentes aquelas compostas em *estilo antigo*, embora sejam conhecidas composições polifônicas européias para as Missas esses dias, como atestam os manuscritos portugueses *Officium Majoris hebdomadæ* (1735)[302] e *Officium hebdomadæ sanctæ* (1736, 2 v.),[303] da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal), com música para todos os dias da Semana Santa.

Embora nesta pesquisa tenham sido analisados manuscritos musicais de somente dez acervos paulistas e mineiros, é possível constatar o menor interesse pelo *estilo antigo* na Missa de Quinta-feira Santa. Tal fenômeno está estreitamente relacionado à maneira como foi empregado esse estilo na Missa do Sábado Santo e, para sua compreensão, será necessário examinar, adiante, algumas particularidades sobre as rubricas e a legislação específica para as cerimônias litúrgicas do Tríduo Pascal.

3.2.6.2. Missa Comemorativa da Ceia do Senhor na Quinta-feira Santa

A Missa desse dia, como vimos, é a primeira Missa da Quaresma que possui o *Gloria*, unidade para a qual todo tipo de solenidade era permitido, como o uso do órgão, outros instrumentos musicais e, consequentemente, da polifonia, incluindo o *estilo moderno*. Suas unidades funcionais são as seguintes (sublinhadas aquelas para as quais existe música polifônica em acervos brasileiros):

- *Nos autem gloriari* [Intróito, pelo coro]
- *Kyrie* [pelo coro]
- *Gloria* [pelo coro]
- *Deus, a quo et Judas* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Lectio... Pauli... Fratres, convenientibus vobis* [Lição, pelo]
- *Christus factus est... super omne nomen* [Gradual]
- *Sequentia... Joannem. Ante diem festum Paschœ* [Evangelho, pelo]
- *Credo* [pelo coro]
- *Dextera Domini* [Ofertório, pelo coro]
- *Ipse tibi, quæsumus Domine* [Secreta, pelo Sacerdote]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [Prefácio da Santa Cruz]
- *Sanctus* [pelo coro]
- *Benedictus* [pelo coro]
- *Communicantes, et diem* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Hanc igitur* [Oração, pelo Sacerdote]

---

[302] ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa**: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. Livro de música manuscrita n. 6, p. 17-21.
[303] Idem. Ibidem. Livros de música manuscrita n. 9 e 10, p. 23-33.

- *Agnus Dei* [pelo coro]
- *Dominus Jesus, postquam cœnavit* [Comúnio, pelo coro]
- *Refecti vitalibus alimentis* [Pos-comúnio, pelo Sacerdote]
- *Ite missa est* [pelo]

Foi provavelmente o menor rigor em relação ao *Gloria* que acabou acarretando a invasão do *estilo moderno* em toda essa Missa, uma vez que, para ela, nenhum exemplo em *estilo antigo* foi encontrado nos acervos paulistas e mineiros. A Missa de Quinta-feira Santa foi uma das cerimônias mais freqüentemente celebradas nas igrejas paroquiais e nas capelas de irmandades e ordens terceiras, como já visto, o que também pode ter contribuído para a profusão de composições com instrumentos e o conseqüente desinteresse por versões em *estilo antigo*.

3.2.6.3. Bênção dos Santos Óleos de Quinta-feira Santa

Nesta cerimônia, exclusivamente catedralícia, o bispo oferece a Bênção dos Santos Óleos, que serão utilizados durante todo o ano nas igrejas paroquiais da Diocese. Dois tipos de óleos são bentos: os óleos dos enfermos e os óleos dos catecúmenos. Dentre os textos cantados durante a Bênção dos Óleos dos Enfermos, o único que admite polifonia está abaixo sublinhado:

- *Oleum infirmorum* [pelo Arquidiácono]
- *Exorcizo te, immundissime spiritus* [pelo Prelado]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Prelado e Ministros]
- *Emitte, quæsumus, Domine* [Oração, pelo Prelado]
- *Oleum ad sanctum Chrisma. Oleum Cathecumenorum.* [pelo Prelado e Ministros]
- *O Redemptor, sume carmen* [Hino da Procissão dos Santos Óleos, por cantores e pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Prelado e Ministros]
- *Oremus. Deus, mysteriorum cœlestium* [Oração, pelo Prelado]
- *Oremus. Creaturarum omnium Domine* [Oração, pelo Prelado]
- *Oremus. Oremus Dominum Deum nostrum* [Oração, pelo Prelado]
- *Exorcizo te creatura olei per Deum Patrem* [Bênção crismal, pelo Prelado]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [Prefácio, pelo Prelado]
- *Ave sanctum Chrisma* [pelo Diácono, repetido pelo Prelado]

A Bênção dos Óleos dos Catecúmenos é uma cerimônia de menor duração e, como no caso precedente, somente um dos textos cantados admite polifonia (abaixo sublinhado):

- *Exorcizo te creatura olei. In nomine Dei Patris* [Bênção, pelo Bispo]
- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Bispo e Ministros]
- *Oremus. Deus incrementorum omnium* [Oração, pelo Bispo]
- *Ave sanctum Oleum* [pelo Bispo e Sacerdotes]

- Ut novetur sexus [Hino da Procissão dos Santos Óleos, por cantores e pelo coro]
- *Ite Missa est* [pelo Diácono]

Independentemente do estilo, os catálogos de acervos brasileiros de manuscritos musicais registram somente dois Hinos polifônicos para a Bênção dos Santos Óleos, no caso, em *estilo antigo* "simples",[304] em [088] ACMSP P 032 (D),[305] provavelmente copiado por André da Silva Gomes. A obra contém o Hino tanto da Procissão dos Óleos dos Enfermos (*O Redemptor sume carmen*) quanto dos Óleos dos Catecúmenos (*Ut novetur sexus*)

Esses hinos utilizam o primeiro verso como estribilho e, na versão tridentina, o cantochão é alternado por dois cantores (estribilho) e por um coro (demais versos), enquanto em [088] ACMSP P 032 (D) alternam-se dois coros polifônicos. Na verdade, o Hino utilizado nas duas procissões é o mesmo, sendo utilizado, na primeira, o estribilho e os versos 2-5, enquanto na segunda, o estribilho e os versos 6-9. O [088] ACMSP P 032 (D), além de apresentar o estribilho pelo primeiro e, depois, pelo segundo coro, não possui música polifônica para os versos 3-4 (primeiro Hino) e 8-9 (segundo Hino), como se pode observar, respectivamente, nos quadros 148 e 149.

Quadro 148. Hino da Procissão dos Óleos dos Enfermos.

Versos	Cantochão	ACMSP	Hino da Procissão dos Óleos dos Enfermos
1	**-**	**Coro I**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
1	**2 cantores**	**Coro II**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
2	**Coro**	**Coro I**	*Audi Judex mortuorum una spes credentium, audi voces proferentum donum pacis præmium.*
1	**Coro**	**Coro II**	*O redemptos sume carmen temet concinentium*
3	**2 cantores**	**Coro I**	*Arbor feta alma luce, hoc sacrandum protulit: fert hoc prona præsens turba Salvatori sæculi.*
1	**Coro**	**Coro II**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
4	**2 cantores**	**-**	*Stans ad aram humi supplex infulatus Pontifex: debitum persolvit omne, consecrato Chrisma-te.*
1	**Coro**	**-**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
5	**2 cantores**	**-**	*Consecrare tu dignare Rex perennis patriæ hoc signum olivæ vivum, contra jura dæmonum.*
1	**Coro**	**-**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*

Quadro 149. Hino da Procissão dos Óleos dos Catecúmenos.

Versos	Canto-	ACMSP	Hino da Procissão dos Óleos dos Catecúmenos

[304] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. n. 113, p. 211-212.
[305] [088] ACMSP P 032 (D) C-Un - "*Procissam de* [Dom.º] *de Ramos / Soprano a 4 Primo Coro / Saindo*". Cópia de [André da Silva Gomes], sem local, [final do século XVIII]: partes de $S^1A^1T^1B^1$ / $S^2A^2T^2B^2$.

	chão		
6	**2 cantores**	**Coro I**	*Ut novetur sexus omnis unctione Chrismatis, ut sanetur sauciata dignitatis gloria.*
1	**Coro**	**Coro II**	*O redemptos sume carmen temet concinentium*
7	**2 cantores**	**Coro I**	*Lota mente sacro fonte effgantur crimina: uncta fronte sacrosancta influunt charismata.*
1	**Coro**	**Coro II**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
8	**2 cantores**	**-**	*Corde natus ex parentis, salvum implens virginis, pande vitam, claude mortem consecrato Chrismate.*
1	**Coro**	**-**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*
9	**2 cantores**	**-**	*Sit hæc dies festa nobis sæculorum sæculis: sit sacrata vera laude, nec senescat, tempore.*
1	**Coro**	**-**	*O redemptor sume carmen temet concinentium*

A existência de uma única composição musical para estas cerimônias, até agora descrita em acervos brasileiros, demonstra que ofícios exclusivamente catedralícios, como esses, não favoreceram uma produção tão grande quanto aquela destinada a cerimônias comuns entre catedrais, igrejas paroquiais e capelas.

3.2.6.4. Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento de Quinta-feira Santa

A transladação do Santíssimo Sacramento, na Quinta-feira Santa, marca o encerramento do caráter festivo observado na Missa, quando se cantou solenemente o *Gloria*. Nesse ato, a âmbula (cibório ou píxide) com o Santíssimo é incensada, recoberta com o véu umeral e levada em procissão, no interior da igreja, até a capela ou altar do Santíssimo Sacramento. Durante o trajeto, os cantores que integram a procissão cantam os quatro primeiros versos do Hino *Pange lingua gloriosi*. Terminada a procissão, o Santíssimo é novamente incensado e recolhido a uma urna, onde permanecerá guardado até a comunhão no dia seguinte, pois na Sexta-feira não ocorre a consagração. Durante o ato, o coro canta os dois últimos versos do Hino, ou então, de acordo com o *Cæremoniale episcoporum*, o Hino *O salutaris hostia*.[306] Esta cerimônia divide, portanto, o Hino *Pange lingua* em duas partes, o que acarretou, na maioria dos casos, o seu tratamento pelos copistas enquanto duas unidades musicais permutáveis: o *Pange lingua* (versos 1-4) e o *Tantum ergo* (versos 5-6).

A solenidade da procissão e do encerramento do Santíssimo Sacramento pode ter contribuído para o uso predominante do *estilo moderno* nas duas partes desse Hino, em-

---

[306] "[...] *et cantores in cantu pio, te devoto, cantant* O salutaris Hostia, *etc. vel* Tantum ergo Sacramentum *etc. donec Sacramentum fuerit per Episcopum repositum, et incensatum.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. XXIV, § 13, p. 228.

bora os instrumentos musicais não fossem normalmente empregados. É comum, entretanto, existirem composições para o *Tantum ergo* com uma parte de baixo instrumental, pois, ao ser cantado, os músicos não estavam mais se deslocando com a procissão. O único espécime em *estilo antigo* repertoriado para essa cerimônia foi o *Tantum ergo* de [136] MMM BC SS-10 (com dois conjuntos), para quatro vozes e baixo instrumental, composição que também integra uma cópia da Novena de São Joaquim do Museu Carlos Gomes (Centro de Ciências e Artes de Campinas), na qual a autoria foi atribuída a José Maurício Nunes Garcia.

O *Tantum ergo* também poderia ser cantado na Bênção do Santíssimo Sacramento em outras oportunidades (como no Domingo da Ressurreição) e, por isso, [316] MMM BC SS-10 [C-1] possui, no frontispício, a informação: "*para a exposição do Santíssimo Sacramento*".[307] A composição utiliza uma estrutura acordal e está escrita em Mi eólio, com a mesma música para os dois versos (*Tantum ergo* / *Genitori, genitoque*) e com dois compassos para o *Amen* final.

Logo após a Procissão do encerramento do Santíssimo Sacramento, são cantadas as Vésperas e, após o seu encerramento, procede-se a desnudação dos altares, como prescreve a rubrica tridentina: "*Após as Vésperas, celebra-se, com ministros, a desnudação dos altares, cantando, se for costume, a Antífona* Diviserunt sibi *etc. com o Salmo 21,* Deus, Deus meus etc., *como abaixo, nas Matinas de Sexta-feira, p. 257.*"[308] Os textos cantados durante esse ato são, portanto, os seguintes:

- *Diviserunt sibi* [Antífona]
- *Deus, Deus meus, respice in me* [Salmo 21]
- *Diviserunt sibi* [Antífona]

Não foi encontrada nenhuma composição polifônica para a Desnudação dos altares nos catálogos e acervos consultados. A informação da rubrica "*cantando, se for costume*" indica que esse texto era facultativo, o que pode ter desestimulado o costume de ser cantado com música polifônica no Brasil.

3.2.6.5. Lava-pés (Mandato) de Quinta-feira Santa

---

[307] [316] MMM BC SS-10 [C-1] - "*P.ª Expusiçaõ do SS. Sacram.to Altus - 4 - Bap.ta* ". Cópia de Ba[tis]ta, sem local, [meados do século XIX]: partes de ATB.

[308] "*Post Vesperas Celebrans cum Ministris denudat Altaria, canendo, si fuerit moris, Antiphonam* Diviserunt sibi, *etc. cum Psalmo 21:* Deus, Deus meus, *etc ut infra, in Feria Sexta ad Matutini pag. 257.*" Teatro Eclesiástico eclesiastico, p. 247.

A última cerimônia litúrgica da Quinta-feira Santa é o Lava-pés, também denominado Mandato, em função da primeira Antífona cantada pelo coro, *Mandatum novum do vobis* (Dou-vos novo mandamento), de João, 13, 34. Consiste na dramatização do ato que ocorreu na Santa Ceia que, embora nas catedrais seja celebrada pelo bispo, também poderia ocorrer em igrejas paroquiais, capelas de irmandades e ordens terceiras e mesmo em igrejas conventuais, como esclarece Antônio de São Luiz, no *Mestre de ceremonias* (1789):[309]

> "*Esta cerimônia santa e sumamente edificativa, nas catedrais costuma fazer-se em alguma capela ou casa do claustro; mas o Cerimonial dos bispos permite que ela se faça na igreja, na qual costumamos nós fazê-la, para satisfazer a devoção dos fiéis que desejam presenciá-la; não deve, porém, fazer-se diante do Santíssimo Sacramento; e como ele, em todas as nossas igrejas expõe no Altar da capela mor, nunca a tal função se faça nesta; mas no lado do cruzeiro, que corresponde à porta do claustro.*"

Após o canto do Evangelho (João, 13, 1-5), o Bispo ou Sacerdote inicia a função, sendo cantadas pelo coro uma série de quatorze Versículos com suas Antífonas (às vezes não exclusivas de um único Versículo), e as duas orações que encerram o ato. Os textos para os quais existe música polifônica em acervos brasileiros de manuscritos musicais estão abaixo sublinhados:

- *Sequentia... Joannem. Ante diem festum Paschæ* [Evangelho, pelo Subdiácono]
- <u>*Mandatum novum*</u> [1ª Antífona, pelo coro]
- *Beati immaculati in via* [1º Versículo do Salmo 118, pelo coro]
- <u>*Mandatum novum*</u> [1ª Antífona, pelo coro]
- *Postquam surrexit Dominus* [2ª Antífona, pelo coro]
- *Magnus Dominus* [1º Versículo do Salmo 47, pelo coro]
- *Postquam surrexit Dominus* [2ª Antífona, pelo coro]
- *Dominus Jesus* [3ª Antífona, pelo coro]
- *Benedixisti Domine* [1º Versículo do Salmo 84, pelo coro]
- *Dominus Jesus* [3ª Antífona, pelo coro]
- <u>*Domine, tu mihi lavas pedes?*</u> [4ª Antífona, pelo coro]
- *Venit ergo ad Simonem Petrum* [Versículo, pelo coro]
- <u>*Domine, tu mihi lavas pedes?*</u> [4ª Antífona, pelo coro]
- *Quod ego facio* [Versículo, pelo coro]
- <u>*Domine, tu mihi lavas pedes?*</u> [4ª Antífona, pelo coro]
- *Si ego Dominus et Magister* [Versículo, pelo coro]
- <u>*Domine, tu mihi lavas pedes?*</u> [4ª Antífona, pelo coro]
- *Audite hæc omnes gentes* [1º Versículo do Salmo, pelo coro]
- <u>*Domine, tu mihi lavas pedes?*</u> [4ª Antífona, pelo coro]
- *In hoc cognoscens omnes* [5ª Antífona, pelo coro]
- *Dixit Jesus discipulis suis* [Versículo, pelo coro]
- *In hoc cognoscens omnes* [5ª Antífona, pelo coro]
- *Maneant in vobis* [6ª Antífona]

---

[309] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LXV, § 950, p. 286.

- *Nunc autem manent fides* [Versículo, pelo coro]
- *Maneant in vobis* [6ª Antífona]
- *Benedicta sit sancta Trinitas* [7ª Antífona]
- *Benedicamus Patrem* [Versículo, pelo coro]
- *Benedicta sit sancta Trinitas* [7ª Antífona]
- *Quam dilecta tabernacula tua* [1º Versículo do Salmo 83, pelo coro]
- *Benedicta sit sancta Trinitas* [7ª Antífona]
- *Ubi charitas* [8ª Antífona]
- *Congregavit nos in unum Christi amor* [Versículo, pelo coro]
- *Ubi charitas* [8ª Antífona]
- *Simul ergo* [Versículo, pelo coro]
- *Ubi charitas* [8ª Antífona]
- *Simul quoque cum beatis* [Versículo]
- *Ubi charitas* [8ª Antífona]
- *Pater noster* [Secreto, pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Adesto, Domine* [Oração, pelo Sacerdote]

A razão para a presença de polifonia somente na primeira e quarta Antífonas do Lava-Pés está em sua posição na celebração: a Primeira Antífona corresponde à primeira intervenção do coro e a Quarta Antífona é cantada quando o bispo ou sacerdote começa, efetivamente, o Lava-Pés. As Antífonas, de acordo com o rito tridentino, devem ser repetidas após os Versículos, e não executadas uma única vez, como passou a ser costume no século XX. Após o Versículo do Salmo *Beati immaculati in via*, a rubrica prescreve: "*E será repetida imediatamente a Antífona* Mandatum, *como acima. E, da mesma forma, todas as Antífonas que possuem Salmos ou Versículos devem ser repetidas. E, assim, em qualquer lugar onde houver o primeiro Versículo de um Salmo.*"[310]

Nenhuma composição em *estilo antigo* foi encontrada para essa cerimônia. A solenidade e o concurso popular, como ocorreu na Missa e outras cerimônias da Quinta-feira Santa, podem ter contribuído para a invasão do *estilo moderno* e a conseqüente não preservação de exemplos em *estilo antigo*.

[310] "*Et repetitur immediate Antiphona* Mandatum. *ut supra. Et sic aliæ Antiphonæ, quæ habent Psalmos vel Versus, repetuntur. Et de quolibet dicitur tantum primus Versus.*" Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 228.

3.2.6.6. Missa dos Catecúmenos (ou dos Pré-Santificados) de Sexta-feira Santa

Embora não seja propriamente uma Missa, pela inexistência do Cânon (a Comunhão é feita após a Procissão ao Santíssimo Sacramento, com as hóstias consagradas na Missa de Quinta-feira Santa), esse ato foi assim denominado por ser aparentado à seção da Catequese da primeira parte da Missa (ou Missa dos Catecúmenos). Possui três partes: a) o canto de duas Lições ou Profecias (a primeira de Oséias, 6 e a segunda do Êxodo, 12), cada uma delas seguida por um Tracto (e, após o primeiro, uma Oração, com sua Preparação); b) o Canto da Paixão segundo São João; c) Orações, com suas Preparações. Somente os textos sublinhados admitem polifonia:

- *Hæc dicit Dominus* [1ª Profecia, pelo subdiácono, em tom de Epístola]
- *Domine, audivi* [1º Tracto, pelo coro]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Deus, a quo et Judas* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: dixit Dominus ad Moysen* [2ª Profecia, pelo subdiácono, em tom de Epístola]
- *Eripe me, Domine* [2º Tracto, pelo coro]
- *Passio... Joannem* [Paixão, pelos Diáconos (e pelo coro)]
- *Post hæc autem rogavit Pilatum* [pelo Subdiácono]
- *Oremus, dilectissimi nobis pro Ecclesia* [pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui gloriam* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro beatissimo Papa* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, cujus judicio* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro omnibus Episcopis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, cujus spiritu* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro Christianissimo Imperatore (electo Imperatore) nostro* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, in cujus manu* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro catechumenis nostris* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui Ecclesiam* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus, dilectissimi nobis, Deum Patrem* [pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, mæstorum consolatio* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro hæreticis et schismaticis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui salvas omnes* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro perfidis Judæis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui etiam Judaicam* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus et pro paganis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. flectamus genua. Levate.* [pelo Sacerdote, Diácono e Subdiácono]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui non mortem* [Oração, pelo Sacerdote]

O Canto da Paixão nesse dia já foi analisado no item 3.2.4. Os dois Tractos, devido à proximidade e semelhança funcional na cerimônia, normalmente constituem uma

única unidade musical permutável nos manuscritos musicais brasileiros. Para estes, foram repertoriados dois espécimes diferentes, cujos códigos podem ser observados no quadro 150.

Quadro 150. Tractos de Sexta-feira Santa em *estilo antigo*.

Nº	Grupos	Número de conjuntos
1	[029] **TA-AAC** [**MSP (R)**]	**1**
2	[028] **ACMSP P 253 (A)** [028] **MHPPIL, sem cód. (A)** [028] **MMM MA SS-16** [**M-2 V-1 (A)**] [028] **MMM MA SS-16** [**M-2 V-2**] [028] **9ª SR/SP-IPHAN** [**GMC 4 (A)**] [028] **OLS, sem cód. - II (A)**	**1** **1** **2** **1** **4** **1**

Os textos dos Tractos da Missa dos Catecúmenos de Sexta-feira Santa possuem cinco (primeiro Tracto) e onze versículos (segundo Tracto), mas as composições repertoriadas não possuem música polifônica para todos, legando-se, para alguns deles, a leitura do cantochão dos livros litúrgicos, a leitura simples, sem canto, ou mesmo sua omissão (quadro 151).

Quadro 151. Versículos dos Tractos n. 1 e n. 2 com música polifônica.

Versículos	Tractos n. 1	Tractos n. 2
Primeiro Tracto		
1 - *Domine, audivi auditum tuum, et timui...*	**X**	**X**
2 - *In medio duorum animalium innotesceris...*	**-**	**X**
3 - *In eo, dum conturbata fuerit anima mea...*	**-**	**X**
4 - *Deus a Libano veniet...*	**-**	**-**
5 - *Operuit cœlos majestas ejus...*	**-**	**-**
Segundo Tracto		
1 - *Eripe me,Domine, ab homine malo...*	**X**	**X**
2 - *Qui cogitaverunt malitias...*	**-**	**X**
3 - *Acuerunt linguas suas sicut serpentis...*	**-**	**X**
4 - *Custodi me, Domine de manu peccatoris...*	**-**	**-**
5 - *Qui cogitaverunt supplantare gressus meos...*	**-**	**-**
6 - *Et funes extenderunt in laqueum pedibus meis...*	**-**	**-**
7 - *Dixi Domino, Deus meus es tu...*	**-**	**-**
8 - *Domine Domine virtus salutis meæ...*	**-**	**-**
9 - *Ne tradas me a desiderio meo peccatori...*	**-**	**-**
10 - *Caput circuitus eorum...*	**-**	**-**
11 - *Veruntamen justi confitebuntur nomini tuo...*	**-**	**-**

Os Tractos n. 1, exclusivos de [029] TA-AAC [MSP (R)], exibem as mesmas particularidades estilísticas das demais obras de pequenas dimensões em “compassinho”

do *Manuscrito de Piranga*. Possuem textura acordal e ausência de imitação motívica, estando o Primeiro tracto em Sol dórico e segundo em Fá jônio.

Os Tractos n. 2 apresentam uma difusão bem maior em São Paulo e Minas Gerais, com dez conjuntos de seis grupos diferentes repertoriados, todos agrupados em [028]. Também possuem textura acordal e ausência de imitação motívica, mas apresentam maior economia de recursos em relação aos Tractos n. 1. O Primeiro Tracto desta composição está em modo hipojônio, enquanto o segundo em eólio.

Não é fácil explicar a diferença entre os modos utilizados entre o Primeiro e o Segundo Tracto dos Tractos n. 2. O cantochão tridentino para toda a Missa dos Catecúmenos está em Ré hipodórico, à exceção da Paixão. Talvez o tipo de *tonus passionis* ou de Paixão polifônica utilizada tornasse necessário uma alteração na transposição do Segundo Tracto, pois a Paixão começa a ser cantada logo após os Tracto (a rubrica diz: "*Terminado o Tracto, diz-se a Paixão sobre o púlpito descoberto, enquanto o Celebrante a lê no lado da Epístola, com voz submissa*").[311] Isso não explicaria, contudo, as diferentes opções nos dois Tractos.

Chama a atenção a condução paralela de todas as vozes nos c. 4-5, copiada dessa maneira em todos os conjuntos repertoriados, como podemos observar no exemplo musical abaixo. Esse tipo de passagem representa, em princípio, a inobservância das regras de condução harmônica expostas em inúmeros tratados teóricos de música, entre eles os portugueses e brasileiros dos séculos XVIII e XIX,[312] como o de André da Silva Gomes.[313] O paralelismo pode ser observado em várias composições antigas portuguesas e brasileiras, mas a condução paralela de todas as vozes não deixa de ser um caso peculiar (exemplo 110).

Exemplo 110. Conduções paralelas nos c. 4-5 dos Tractos n. 2 [028].

---

[311] "*Finito Tractu, dicitur Passio super nudum pulpitum: quam Celebrans submissa voce legit in cornu Epistolæ.*" Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 289.

[312] Cf.: BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

[313] "*No contraponto proíbem-se absolutamente duas 8as ou duas 5 as perfeitas de uma mesma qualidade, expressadas sucessiva e imediatamente por moto reto; porém na composição podem escrver-se por motos contrários, havendo contudo para isto alguma precisão. A causa porque se proíbe a sucessão imediata destas duas espécies, isto é, de uma 5a passar a outra 5a, e de 8a a 8a é porque as espécies perfeitas 5a e 8a sendo mais de uma, formam uma harmonia pouco agradável e insípida por falta de variedade; mas quando estas espécies forem de diferentes qualidades que não sejam as mesmíssimas que imeduiatamente se empreguem, podem escrever-se, como adiante se verá.*" Cf.: GOMES, André da Silva. **Arte explicada de contraponto**: [transcrição] Régis Duprat, Edilson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi, Paulo Augusto Soares. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p. 145.

A questão mais interessante, em relação aos Tractos n. 2, é a circulação de cópias com diferentes tipos de notação, sistemas de claves, armaduras e transposições, em São Paulo e Minas Gerais, entre inícios do século XVIII e meados do XIX, como podemos observar no quadro 152.

Quadro 152. Tipos de notação, sistemas de claves, armaduras e transposições nas cópias repertoriadas dos Tractos n. 2 de [028].

Conjuntos	Partes	Notação	Claves	Armaduras	Transposições
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-1]	S	mensural	Alta	ν	Dó
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-2]	A	mensural	Alta	ν	Dó
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-3]	TB	mensural	Altas	ν	Dó
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-4]	TB	mensural	Altas	ν	Dó
MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (A) C-1]	SAT	moderna	Altas	ν	Dó
MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (A) C-2]	S	moderna	Alta	ν	Dó
MHPPIL, sem cód. (A) C-Un	SATB	moderna	Baixas	Si β	Fá
MMM MA SS-16 [M-2 V-2 C-Un]	bx	moderna	Baixa	Si β	Fá
ACMSP P 253 (A) C-Un	SATB	moderna	Baixas	Fá #	Sol
OLS, sem cód. - II C-Un	SATB	moderna	Baixas	Fá #	Sol

Esse fenômeno é uma forte evidência de que a utilização de claves altas e transposições diferentes nas obras em *estilo antigo*, mas copiadas em notação moderna em manuscritos de acervos musicais brasileiros, resultou da transcrição de antigos manuscritos em notação mensural ou proporcional. As dezenas de conjuntos repertoriados com essa particularidade parecem ser, portanto, cópias de outros manuscritos antigos, talvez da primeira metade do século XVIII (como no caso do Grupo de Mogi das Cruzes), ou mesmo do século XVII.

As observações acima tornam pouco provável, para os Tractos n. 2, a autoria de Faustino Xavier do Prado, sugerida por Régis Duprat.[314] Sendo o único Tracto de Sexta-feira Santa em *estilo antigo* largamente copiado no Brasil, com acentuadas diferenças notacionais entre os dez conjuntos repertoriados, apresentando características semelhantes a obras cuja autoria portuguesa pode ser comprovada e, finalmente, exibindo o nome do Mestre de Capela de Mogi das Cruzes em apenas um dos conjuntos, na forma "*de Faustino...*",[315] fazem supor que este músico foi apenas um dos copistas da obra. Embora não tenha sido possível uma comprovação documental, é importante considerar a hipótese de origem portuguesa e anterior ao século XVIII para os Tractos n. 1 e 2.

3.2.6.7. Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa

Originada em Roma no século IV, quando a cruz começou a ser utilizada como símbolo do cristianismo, a Adoração da Cruz tridentina é uma cerimônia que prevê a participação dos assistentes e tem, por isso, duração variável. A rubrica serve como uma descrição da parte maior desse ato: [316]

> "*Terminadas as Orações, o Sacerdote deposita a casula, dirige-se para o lado da Epistola, e na parte posterior do ângulo do Altar recebe a cruz do Diácono, já preparada no Altar; com a face voltada para o povo, descobre a parte superior* [da cruz], *iniciando sozinho a Antífona* Ecce lignum Crucis. *A partir de então permanece cantando com os Ministros*

[314] Cf.:: 1) DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. p. 25-28; 2) DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. p. 139-144; 3) DUPRAT, Régis. "As mais antigas folhas de música do Brasil". In: DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 9-20; 4) DUPRAT, Régis e Trindade, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. p. 49-54; 5) DUPRAT, Régis (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. p. 17-21.

[315] [028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-3 - f. 15-16] - "*Tractos para as profecias de Sexta fr.ª da Payxam. / De Faust.º do Prado x.*[e[r]]". Cópia: Faustino Xavier do Prado, [Mogi das Cruzes?, anterior à década de 1760]: partes de TB.

[316] "*Completis Orationibus, Sacerdos deposita casula accedit ad cornu Epistolæ, et ibi in posteriori parte anguli Altaris accipit a Diacono Crucem jam in Altari præparatam: quam versa facie ad populum, a summitate parum discooperit, incipiens solus Antiphonam,* Ecce lignum Crucis. *Ac deinceps in reliquis juvatur in cantu a ministris usque ad* Venite adoremus. *Choro autem cantante,* Venite adoremus, *omnes se prosternunt, excepto Celebrante. / Deinde procedit ad anteriorem partem anguli ejusdem cornu Epistolæ: et discooperiens brachium dextrum Crucis, elevausque eam paulisper, altius quam primo, incipit,* Ecce lignum Crucis; *his cantantibus et adorantibus ut supra. / Deinde Sacerdos procedit ad medium Altaris: et discooperiens Crucem totaliter, ac elevans eam, tertio altius incipit:* Ecce lignum Crucis, *aliis cantantibus, et adorantibus, ut supra. /* [música do *Ecce lignum crucis / Venite, adoremus*] / *Postea Sacerdos solus portat Crucem ad locum ante Altare præparatum, et genuflexus ibidem eam locat: mox depositis calceamentis, accedit ad adorandam Crucem, ter genua flectens antequam eam deosculetur. Hoc facto revertitur, et accipit calceamenta, et casulam. Postmodum ministri Altaris, deinde alii clerici et laici, bini et bini, ter genibus flexis, ut dictum est, Crucem adorant. Interim dum fit adoratio Crucis, cantantur improperia, et alia quæ sequuntur, vel omnia, vel pars eorum, prout multitudo adorantium vel paucitas requirit, hoc modo.*" Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 311-312.

> *até antes do* Venite adoremus. *Enquanto o coro canta o* Venite adoremus, *todos se prostram, exceto o Celebrante.*
>
> *Depois* [o Celebrante] *dirige-se à parte anterior do ângulo* [do Altar] *do lado da Epístola e descobre o braço direito da cruz, eleva-a um pouco e, mais alto que na primeira vez, canta novamente* Ecce lignum Crucis, continuando o canto e a adoração como acima.
>
> *Então o Sacerdote vai para perto do meio do Altar, descobre totalmente a cruz e, ao elevá-la, canta na terceira altura o* Ecce lignum Crucis, *todos cantando e adorando como acima.*"
>
> [cantochão do *Ecce lignum Crucis / Venite, adoremus*]
>
> "*Posteriormente, o Sacerdote leva sozinho a cruz para um local preparado diante do Altar, ajoelhando-se diante dela. Retira os sapatos e inicia a adoração da cruz, ajoelhando-se três vezes antes de a oscular. Feito isso, retira se* [para a cátedra], *retomando os sapatos e a casula. Repetem o ato os Ministros do Altar, depois todos os clérigos e leigos, de dois em dois, ajoelhando-se três vezes e, como já dito, adoram a cruz. Enquanto ocorre a adoração da cruz, cantam-se os Impropérios e o que se segue, ora todos, ora parte dos cantores, da maneira que for necessário para uma grande ou pequena quantidade de pessoas na adoração.*"

A Adoração da Cruz possui quatro partes ou sub-unidades cerimoniais distintas, baseadas no canto dos seguintes textos: 1) o Invitatório, com sua Antífona (*Ecce lignum Crucis... / Venite, adoremus*); 2) os Impropérios (*Popule meus...*); 3) o Salmo 66 (*Deus misereatur nostri*) com sua Antífona (*Crucem tuam adoramus*); 4) os Hinos *Crux fidelis* e *Pange lingua*. Os textos sublinhados da primeira parte são aqueles para os quais existe música polifônica em acervos brasileiros de manuscritos musicais:

- *Ecce lignum Crucis...* [Antífona, pelo Celebrante e Ministros]] altura 1
- <u>*Venite adoremus*</u> [Invitatório, pelo coro]

- *Ecce lignum Crucis...* [Antífona, pelo Celebrante e Ministros]] altura 2
- <u>*Venite adoremus*</u> [Invitatório, pelo coro]

- *Ecce lignum Crucis...* [Antífona, pelo Celebrante e Ministros]] altura 3
- <u>*Venite adoremus*</u> [Invitatório, pelo coro]

O Invitatório, de acordo com a rubrica, deve ser cantado três vezes, "*altius quam primo*" (mais alto que na primeira vez). Essa prescrição tem sido interpretada como 'mais agudo que na primeira vez' e, desde pelo menos o século XVIII, como 'um tom mais agudo que na primeira vez', tanto no cantochão quanto na polifonia. Tal prática pode ser evidenciada na Adoração da Cruz em *estilo moderno* de <u>[167/201] ACMSP P 144 (A/B)</u>, com cinco conjuntos (o mais antigo de c.1810), nos quais o *Venite adoremus* foi copiado três vezes: na primeira delas em Mi β, na segunda em Fá e na terceira em

Sol. Os demais manuscritos conhecidos com música para essa função apresentam o Invitatório somente uma vez, em certas ocasiões acompanhado de uma indicação para sua repetição, mas sem uma solução clara para o "*altius quam primo*".

Os Impropérios, por sua vez, são divididos em duas partes e constituem o maior conjunto de textos da Adoração da Cruz: foram baseados em episódios bíblicos do Livro do Êxodo, representando queixas de Deus em relação à ingratidão do povo hebreu, mas utilizados pelos católicos para simbolizar queixas de Jesus ao povo cristão.[317]

Nesta sub-unidade cerimonial, o coro divide-se em cinco grupos diferentes: 1) "*Chorus*" (o coro pleno); 2) "*Primus Chorus*" (coro I); 3) "*Secundus Chorus*" (coro II); 4) "*Duo de primo Choro*" (duo I); 5) "*Duo de secundo Choro*" (duo II). A Seqüência de textos e os respectivos cantores pode ser observada nos quadros 153 e 154.

Quadro 153. Textos e cantores na primeira parte dos Impropérios da Adoração da Cruz.

Cantores	Impropérios
Duo I	**V.** *Popule meus, quid feci tibi?...* **V.** *Quia eduxi te de terra Ægypti...*
Coro I	*Hagios o Theos.*
Coro II	*Sanctus Deus.*
Coro I	*Hagios ischyros.*
Coro II	*Sanctus fortis.*
Coro I	*Hagios athanatos, eleison hymas.*
Coro II	*Sanctus immortalis, miserere nobis.*
Duo II	**V.** *Quia eduxi te per desertum quadraginta annis...*
Coro I	*Hagios o Theos.*
Coro II	*Sanctus Deus.*
Coro I	*Hagios ischyros.*
Coro II	*Sanctus fortis.*
Coro I	*Hagios athanatos, eleison hymas.*
Coro II	*Sanctus immortalis, miserere nobis.*
Duo I	***V.** Quid ultra debui facere tibi, et non feci?...*
Coro I	*Hagios o Theos.*
Coro II	*Sanctus Deus.*
Coro I	*Hagios ischyros.*
Coro II	*Sanctus fortis.*
Coro I	*Hagios athanatos, eleison hymas.*
Coro II	*Sanctus immortalis, miserere nobis.*

Quadro 154. Textos e cantores na segunda parte dos Impropérios da Adoração da Cruz.

Cantores	Impropérios
Duo II	**V.** *Ego propter te flagellavi Ægyptum...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo I	**V.** *Ego eduxi te de Ægypto...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*

[317] Cf.: CASTAGNA, Paulo. Um manuscrito musical brasileiro para os impropérios da "Adoração da Cruz" de Sexta-Feira Santa. **ARTEunesp**, São Paulo, n. 12, p. 75-105, 1996.

Duo II	**V.** *Ego ante te aperui mare...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo I	**V.** *Ego ante te prævivi in columna nubis...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo II	**V.** *Ego te pavi manna per desertum...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo I	**V.** *Ego te potavi aqua salutis de petra...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo II	**V.** *Ego propter te Chananæorum reges percussi...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo I	**V.** *Ego dedi tibi sceptrum regale...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*
Duo II	**V.** *Ego te exaltavi magna virtute...*
Coro	*Popule meus, quid feci tibi?...*

Como a duração dos Impropérios dependia do número de pessoas na Adoração da Cruz, os livros litúrgicos oferecem uma grande quantidade de textos, nem todos obrigatórios. Entre as composições polifônicas encontradas em manuscritos musicais de acervos brasileiros, somente os textos da primeira parte foram utilizados e, mesmo assim, são raros os manuscritos que possuem todos eles.

A terceira sub-unidade cerimonial da Adoração da Cruz é o canto do Salmo 66, com sua Antífona, para a qual não se conhece música polifônica em acervos brasileiros. Os *incipit* dos textos cantados são os seguintes:

- *Crucem tuam adoramus* [Antífona]
- *Deus misereatur nostri* [1º Versículo do Salmo 66]
- *Crucem tuam adoramus* [Antífona]

A última sub-unidade cerimonial da Adoração da Cruz consiste no canto, pelo coro, dos dois versos do Hino *Crux fidelis*, alternados com cada um dos dez versos do *Pange lingua* (Hino à Santa Cruz). Na primeira intervenção, cantam-se os dois versos do *Crux fidelis* mas, desse ponto até o final, os versos do *Pange lingua* são alternados ora com o primeiro, ora com o segundo verso do *Crux fidelis*. Todos os textos admitem polifonia:

- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª e 2º versos]
- *Pange lingua, gloriosi* [Hino - 1º verso]
- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª parte do verso]
- *De parentis protoplasti* [Hino - 2º verso]
- *Dulce lignum, dulces clavos* [2ª parte do verso]
- *Hoc opus nostræ* [Hino - 3º verso]
- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª parte do verso]
- *Quando venit ergo* [Hino - 4º verso]
- *Dulce lignum, dulces clavos* [2ª parte do verso]
- *Vagit infans inter arcta* [Hino - 5º verso]
- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª parte do verso]

- *Lustra sex, qui jam peregit* [Hino - 6º verso]
- *Dulce lignum, dulces clavos* [2ª parte do verso]
- *Felle potus ecce languet* [Hino - 7º verso]
- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª parte do verso]
- *Flecte ramos arbor alta* [Hino - 8º verso]
- *Dulce lignum, dulces clavos* [2ª parte do verso]
- *Sola digna tu fuisti* [Hino - 9º verso]
- *Crux fidelis, inter omnes* [1ª parte do verso]
- *Sempiterna sit beatæ Trinitati gloria* [Hino - 10º verso]
- *Dulce lignum, dulces clavos* [2ª parte do verso]

O fato de o *Pange lingua* ser utilizado também na Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento de Quinta-feira Santa fez com que, normalmente, os dois hinos aqui cantados sejam encontrados em manuscritos diferentes. Os conjuntos consultados com música para a Adoração da Cruz contém, portanto, somente os dois versos do *Crux fidelis*, sugerindo o canto do primeiro Hino por um coro e o do segundo por outro.

A divisão da Adoração da Cruz em quatro sub-unidades cerimoniais acarretou a separação da música polifônica a ela destinada em três unidades musicais permutáveis, considerando-se o fato de não existir música polifônica para o Salmo 66 e sua Antífona, em acervos brasileiros. Dessas três UMPs, existe música polifônica em *estilo antigo*, nos acervos paulistas e mineiros consultados, somente para o Invitatório e para a primeira parte dos Impropérios, como se pode observar no quadro 155 (cada um dos códigos possui um único conjunto).

Quadro 155. Unidades musicais permutáveis em *estilo antigo* para a Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa.

Nº	Invitatório (*Venite, adoremus*)	Impropérios (*Popule meus*)
1	[033] **ECA/USP-LM CP 303-307 (A)** [033] **MIOP/CP-CCL 298 (A)**	[109] **ECA/USP-LM CP 303-307 (B)** [109] **MIOP/CP-CCL 298 (B)** [109] **MMM BC SS-19 Série B** [**V-2 (C)**] [109] **MMM BC SS-19 Série F (D)** [109] **MMM MA SS-16** [**M-1 (D)**]
2	[034] **MHPPIL, sem cód. (D)**	[110] **MHPPIL, sem cód. (E)**
3	[035] **TA-AAC** [**MSP (U)**]	-

As composições para a Adoração da Cruz, em acervos brasileiros de manuscritos musicais, quase sempre foram escritas para quatro vozes, com ou sem um instrumento grave de acompanhamento. Assim como ocorre nos motetos para a Procissão dos Passos da Quaresma, existem espécimes em *estilo moderno* que utilizam alguns elementos do *estilo antigo*, como cláusulas ou cadências com suspensão de quarta e sexta (exemplo 111)

Exemplo 111. ANÔNIMO. *Popule meus* (Impropérios da Adoração da Cruz) de [205] MMM MA SS-18 [M-1 (B)], c. 1-8.

Embora a amostragem das obras em *estilo antigo* seja pequena, a comparação desses manuscritos com aqueles que também possuem composições em *estilo moderno* demonstra uma certa independência de suas duas unidades musicais permutáveis. Mesmo assim, é possível verificar que os Impropérios n. 1 - associados ao Invitatório n. 1 em [109] ECA/USP-LM CP 303-307 (A) e em [109] MIOP/CP-CCL 298 (B) - estão associados a um Invitatório em *estilo moderno* em [109] MMM MA SS-16 [M-1 (D)] que, por essa razão, não figura no quadro 155. Além disso, nos conjuntos [109] MMM BC SS-19 Série B [V-2 (C)] e [109] MMM BC SS-19 Série F (D), que possuem os mesmos Impropérios n. 1 dos demais conjuntos citados, o *Popule meus* aparece como

um moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma, evidenciando independência musical ainda maior (no caso, uma independência cerimonial).

Os Impropérios n. 1 e 2 possuem textura acordal, mas algumas soluções polifônicas bastante interessantes, enquanto os três Invitatórios em *estilo antigo* são muito curtos (cinco a oito compassos) e seu acorde final (mesmo diferente do inicial) coincide com o primeiro acorde dos Impropérios. Os Impropérios n. 1 utilizam apenas a frase *Popule meus*, enquanto os Impropérios n. 2, além dessa, possuem somente o *Quia eduxi te*. Impropérios em *estilo moderno* geralmente possuem quase todos os textos da primeira parte, como é o caso de [205] MMM MA SS-18 [M-1 (B) C-Un], no qual somente a frase *Quid ultra debui facere tibi* está ausente.

O único caso repertoriado de atribuição de autoria pelo copista, em música para a Adoração da Cruz, é o de [033/109] ECA/USP-LM CP 303-307 (A/B),[318] no qual o compositor indicado é Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819). A informação, aplicada no manuscrito quarenta e seis anos após o falecimento de Coutinho, e em uma cidade (Itajubá) distante cerca de quatrocentos quilômetros de Vila Rica (atual Ouro Preto), onde atuou esse músico, não deixa de suscitar dúvidas. Talvez seja essa mais uma das composições em *estilo antigo* que receberam atribuições baseadas em tradição oral, nem sempre de acordo com informações históricas.

3.2.6.8. Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa

Após a Adoração da Cruz celebra-se a Comunhão, utilizando-se as hóstias consagradas na Missa de Quinta-feira Santa. Para retirar o Santíssimo Sacramento da urna na qual ficou encerrado desde o dia anterior, realiza-se a procissão, com o canto do *Vexilla Regis prodeunt* (Hino à Santa Cruz). Terminada a procissão, são proferidos textos e orações, ao final dos quais ocorre a Comunhão. Somente o Hino admite polifonia:

- *Vexilla Regis prodeunt* [Hino à Santa Cruz, pelo coro]
- *Incensum istud a te benedictum* [pelo Diácono, na incensação da oblata]
- *Dirigatur Domine oratio mea* [pelo Diácono, na incensação do Altar]
- *Ascendat in nobis Dominus* [pelo Diácono, na recondução do turíbulo]
- *In spiritu humilitatis* [Pelo Diácono]
- *Orate fratres* [Preparação da oração, pelo Diácono]
- *Oremus. Preceptis salutaribus moniti... Pater noster* [Oração, pelo Diácono]

---

[318] [033/109] ECA/USP-LM CP 303-307 (A/B) [C-Un] - "*6.ª Feira Maior de manha' / Adoraçaõ da Crus e Motteto p' o Sermaõ / a 4 e Baisso / Vexilla Regis a 4.º pª a Procissaõ / Por Florencio Jose Ferreira Coutinho / 25 / 1865 / 5.º / Hoje pertence ao Sr J.ᵉ Baptista / Itajubá 31 de Maio d 1865.*" Cópia de José Batista, Itajubá, 25-31/05/1865: partes de SATB, bx.

- *Libera nos, quæsumus Domine* [pelo Sacerdote, em tom de Oração de Missa ferial]
- *Perceptio Corporis tui, Domine* [pelo Sacerdote]

O *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856), de F. J. Vilsecker, apresenta duas versões do texto do *Vexilla regis*, com a mesma música, enquanto o *Theatro ecclesiastico* (1743-1817), de Domingos do Rosário,[319] apresenta uma única versão, equivalente à segunda impressa na publicação de F. J. Vilsecker. A liturgia do século XX preservou somente a segunda versão, mas os manuscritos musicais consultados dos séculos XIX utilizam preferencialmente a primeira delas, ou então a primeira versão com elementos da segunda, como ocorre em [225] OLS, sem cód. - V (D) (com música em *estilo moderno*). O Hino possui sete estrofes (quadro 156).[320]

Quadro 156. Duas versões do Hino à Santa Cruz, da Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa, de acordo com o *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1842/1856), de F. J. Vilsecker.

Estrofes	Versão 1	Versão 2
1	*Vexilla Regis prodeunt, fulget Crucis mysterium, quo carne, carnis conditor suspensus est patibulo.*	*Vexilla Regis prodeunt: fulget Crucis mysterium, qua vita mortem pertulit, et morte vitam protulit*
2	*Quæ, vulneratus, insuper, mucrone diro, lanceæ ut nos lavaret crimine, manavit unda et sanguine.*	*Quæ, vulnerata lancæe mucrone diro, criminum ut nos lavaret sordibus, manavit unda et sanguine.*
3	*Impleta sunt quæ concinit David fideli carmine, Dicens: in nationibus regnavit in ligno Deus.*	*Impleta sunt, quæ concinit, David fideli carmine, Dicendo nationibus: regnavit a ligno Deus.*
4	*Arbor decora, et fulgida, ornata Regis purpura, electa digno stipite, tam sancta membra tangere.*	*Arbor decora et fulgida, ornata Regis purpura, electa digno stipite, tam sancta membra tangere.*
5	*Beata, cujus brachiis sæculi pependit pretium: statera facta corporis, prædamque tulit tartari.*	*Beata, cujus brachiis pretium pependit sæculi: statera facta corporis, tulitque prædam tartari.*
6	*O Crux, ave, spes unica, hoc passionis tempore Auge piis justitiam, reisque dona veniam.*	*O Crux, ave, spes unica, hoc passionis tempore piis adauge gratiam, reisque dele crimina.*
7	*Te, summa Deus Trinitas, collaudet omnis spiritus: quos per Crucis mysterium salvas: rege per sæcula. Amen.*	*Te, fons salutis, Trinitas, collaudet omnis spiritus: quibus Crucis victoriam largiris, adde præmium. Amen.*

[319] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 1, p. 358-360.
[320] OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 322-323.

O *Vexilla regis* é muito freqüente em manuscritos musicais mineiros e paulistas, mas quase sempre com música em *estilo moderno*. Somente [142] ACMSP P 144 (C) foi exceção entre os documentos estudados, composta em *estilo antigo* “tardio”, com uma parte de órgão cifrado. A julgar por um manuscrito citado por Régis Duprat, que pertenceu ao ACMSP, a composição seria de André da Silva Gomes.[321]

3.2.6.9. Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo

A Missa da Vigília Pascal do Sábado Santo é precedida por quatro cerimônias a ela anexas, que simbolizam o fim do tempo penitencial da Quaresma e preparam a chegada do Tempo Pascal: 1) a Procissão do fogo novo; 2) a Bênção do Círio Pascal; 3) as Lições da Vigília Pascal; 4) a Bênção da Água Batismal. A Procissão do fogo novo tem a função de renovar o Círio Pascal, do qual é transmitido o fogo para as velas de cada um dos fiéis presentes, como um ato simbólico da ressurreição de Cristo e da luz que emanou em Jerusalém (*Lumen Christi*). Os textos dessa cerimônia não admitem polifonia e são os seguintes:

- **V.** *Dominus vobiscum.* **R.** *Et cum spiritu tuo.* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Deus, qui per Filium tuum* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. Domine Deus, Pater omnipotens* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. Domine sancte, Pater omnipotens* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Veniat, quæsumus, omnipotens Deus* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Asperges me* [Aspersão da Água benta, 3 vezes, sem canto]
- **V.** *Lumen Christi.* **R.** *Deo gratias.* [pelo Diácono e pelo povo, 3 vezes]

A Bênção do Círio Pascal, ou Precônio Pascal (*Præconium Paschale*), ocorre enquanto os assistentes ainda mantém suas velas acesas. Nesta cerimônia o Diácono canta o longo texto *Exsultet jam Angelica turba cælorum*, no qual não existe espaço para a música polifônica. Terminada a função, os assistentes apagam suas velas e sentam-se, para ouvir as Lições da Vigília Pascal. Nesta longa cerimônia ocorrem leituras, orações e o canto de três Tractos pelo coro (abaixo sublinhados), os únicos textos que permitem a composição polifônica:

- *In principio creavit* [1ª Profecia, pelo Diácono]

[321] [ACMSP P 144 (C) C-8] - “*Hymnus / Vexilla Regis / a 4 Vozes, e Órgão / pelo Snr Andre da Silva Gomes / para uzo da Se Cathedral de / São Paulo*”. Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo, c.1810]: partes de SATB, org. Cf.: DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. n. 012, p. 125. Este manuscrito, entretanto, não foi encontrado no ACMSP quando iniciamos sua organização e catalogação em 27 de maio de 1996.

- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui mirabiliter creasti* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Noe vero cum quingentorum* [2ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus incommutabilis virtus* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Tentavit Deus Abraham* [3ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, fidelium Pater summe* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Factum est in vigilia* [4ª Profecia, pelo Diácono]
- *Cantemus Domino: gloriose enim* [1º Tracto, pelo coro]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, cujus antiqua miracula* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Hæc est hæreditas* [5ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Omnipotens sempiterne Deus, multiplica in honorem* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Audi Israël* [6ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui Ecclesiam tuam* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Facta est super me* [7ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui nos ad celebrandum* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Apprehendet septem mulieres* [8ª Profecia, pelo Diácono]
- *Vinea facta est dilecto in cornu* [2º Tracto, pelo coro]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui in omnibus Ecclesiæ* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Dixit Dominus ad Moysen* [9ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Omnipotens sempiterne Deus, qui in omnium operum* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Factum est verbum Domini* [10ª Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus, qui diversitatem Gentium* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Scripsit Moyses canticum* [11ª Profecia, pelo Diácono]
- *Attende, cælum, et loquar* [3º Tracto, pelo coro]
- *Oremus. Flectamus genua. Levate* [Preparação da oração, pelo Sacerdote]
- *Deus celsitudo humilium* [Oração, pelo Sacerdote]
- *In diebus illis: Nabuchodonosor Rex* [12ª primeira Profecia, pelo Diácono]
- *Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, spes unica mundi* [Oração, pelo Sacerdote]

Duas composições em *estilo antigo* para esta cerimônia foram encontradas: a primeira em [015] TA-AAC [MSP (V)] e a segunda em [014] MIOP/CP-CCL 159 (A), [014] MMM MA SS-21 (A) e [014] SMEI 050 (A). A íntima relação entre a música das quatro unidades cerimoniais desses documentos tornou necessária sua análise em conjunto, o que será feito no item 3.2.6.11, dedicado à “Missa e Vésperas” da Vigília Pascal do Sábado Santo.

3.2.6.10. Bênção da Água Batismal de Sábado Santo

A Bênção da Água Batismal é um ato essencialmente diocesano, reservado às catedrais e às igrejas que possuam pia batismal, como esclarece Antônio Coelho:[322]

> "*Porém a Bênção da pia batismal não se pode fazer nas igrejas não paroquiais que não tenham direito à administração do Batismo. Nem pode ser substituída pela Bênção ordinária da água (D. 3271, 1). Onde não houver pia batismal não se pode benzer a água para depois a deitar na piscina (D. 4250, 1).*
>
> *A Bênção da pia batismal é obrigatória em todas as igrejas paroquiais e filiais em que haja pia batismal. O Pároco que reger duas igrejas deve delegar noutro Sacerdote o poder de fazer a Bênção numa delas (D. 4005, 4).*
>
> "*Se não tiver em quem delegar, deve levar água batismal da igreja principal para as filiais (D. 4057, 1).*"
>
> [...]
>
> "*A Bênção da água batismal é de direito paroquial. Nas catedrais faz a Bênção o Bispo, se quiser, senão a primeira Dignidade ou o Hebdomadário; nas colegiadas, o Hebdomadário.*
>
> *Fora do caso de o Bispo querer fazer a Bênção da pia batismal, é o mesmo Sacerdote que celebra a Missa que deve presidir a todos os ritos deste dia. O Diácono e o Subdiácono também devem ser os mesmos em todas as cerimônias, porque todas no seu conjunto formam um só Ofício.*
>
> *Sem indulto apostólico não se podem dizer Missas privadas no Sábado Santo.*"

Nesta cerimônia canta-se um Tracto, pelo coro, normalmente numerado como Quarto Tracto, em referência aos três que foram cantados em meio às Lições da Vigília Pascal, seguido de Orações, do canto da Ladainha de Todos os Santos e do Salmo 42 (*Judica me, Deus*). Dentre os textos proferidos nessa ocasião, os únicos para os quais são encontradas composições polifônicas em acervos brasileiros de manuscritos musicais estão sublinhados:

- <u>*Sicut cervus desiderat*</u> [4º Tracto, pelo coro, na Procissão da Água Batismal]
- **V.** *Dominus vobiscum* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, respice propitius* [Oração, pelo Sacerdote]
- **V.** *Dominus vobiscum* **R.** *Et cum spiritu tuo* [pelo Sacerdote e Ministros]
- *Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, adesto magnæ pietatis* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [pelo Sacerdote e Ministros, em tom de Prefácio]
- *Hæc nobis præcepta servantibus* [pelo Sacerdote, em tom de Lição]
- *Descendat in hanc plenitudinem* [3 vezes, pelo Sacerdote]
- *Totamque hujus aquæ substantiam* [pelo Sacerdote]

---

[322] COELHO, Antônio. Op. cit. v. 1, p. 770.

- *Hic omnium peccatorum maculæ* [pelo Sacerdote]
- *Per Dominum nostrum Jesum Christum* [pelo Sacerdote, sem canto]
- *Sanctificetur, et fœcundetur fons* [pelo Sacerdote, sem canto]
- *Infusio Chrismatis Domini* [pelo Sacerdote, sem canto]
- *Commixtio Chrismatis sanctificationis* [pelo Sacerdote, sem canto]
- *Kyrie, eleison* [Ladainha de Todos os Santos]
- *Judica me, Deus* [Salmo 42]

Somente uma composição em *estilo antigo* com música para o Tracto *Sicut cervus desiderat* foi repertoriada, encontrando-se em [134] MIOP/CP-CCL 159 (B), [134] MMM MA SS-21 (B) e [134] SMEI 050 (B). Sua análise, como já mencionado, será realizada no item 3.2.6.11.

Não se encontrou nenhuma composição em *estilo antigo* para a Ladainha, mas, entre as obras em *estilo moderno* para essa unidade funcional, é digna de nota a que aparece em [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7], apenas em uma parte de "*Rabeca*" (violino).[323] A obra, a julgar pela informação no singular, ao alto do documento, é uma parte única de violino, para uma composição cujas partes vocais não se encontram entre as folhas do Grupo de Mogi das Cruzes. Mesmo assim, é possível observar no manuscrito algumas particularidades de grande significado histórico.

Como não existe título e nem texto na parte de violino de [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7], sua função cerimonial não é muito clara. O manuscrito indica três seções com as primeiras palavras do texto cantado e uma seção apenas pela barra dupla: 1) "*Kyrie* [eleison]" (c. 1); 2) "*Pater, de cœlis Deus*" (c. 23); 3) "*Maria*" (provavelmente fragmento de "*Sancta Maria, ora pro nobis*") (c. 49); 4) uma quarta seção sem indicação de texto (c. 288), que pode ser o *Agnus Dei* ou o *Kyrie* final .

Régis Duprat referiu-se a essa obra como uma *Ladainha de Nossa Senhora*, mas as indicações no manuscrito são comuns a pelo menos três textos litúrgicos: a *Ladainha de Nossa Senhora*, a *Ladainha de São José* e a *Ladainha de Todos os Santos*. Não é possível optar por uma das alternativas enquanto não forem estudadas as partes vocais da obra, mas a possibilidade de se tratar essa composição de uma *Ladainha de Todos os Santos* permite abordar, aqui, o seu conteúdo.

O texto da *Ladainha de Todos os Santos* divide-se em cinco seções: 1) o *Kyrie*, com o final "*Christe audi nos / Christe exaudi nos*"; 2) as rogações às entidades máximas do cristianismo (Deus, Cristo, Espírito Santo, Santíssima Trindade), com a frase "*Miserere nobis*"; 3) as rogações a Santa Maria, aos Santos e outros, com seis frases

---

[323] [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7 C-Un - f. 25] - "*Rabeca.*" Sem indicação de copista, sem local, [anterior à década de 1760]: parte de vl.

diferentes; 4) o *Agnus Dei*; 5) o *Kyrie*, na mesma forma da Missa. O canto da Ladainha é alternado entre dois cantores e um coro e seu texto pode ser esquematizado no quadro 157.

Quadro 157. Estrutura e texto da Ladainha de Todos os Santos da Bênção da Água Batismal do Sábado Santo.

Seções	2 cantores	coro
1	*Kyrie, eleison.*	*Kyrie, eleison.*
	Christe, eleison.	*Christe, eleison.*
	Kyrie, eleison.	*Kyrie, eleison.*
	Christe audi nos.	*Christe exaudi nos.*
2	*Pater de cœlis Deus.*	*Miserere nobis.*
	Fili Redemptor mundi Deus.	*Miserere nobis.*
	Spiritus sancte Deus.	*Miserere nobis.*
	Sancta Trinitas unus Deus.	*Miserere nobis.*
3	*Sancta maria.*	*Ora pro nobis.*
	Sancta Dei genitrix.	*Ora pro nobis.*
	Sancta virgo virginum.	*Ora pro nobis.*
	[seguem-se 34 rogações]	
	Omnes Sancti, et Sanctæ Dei.	*Intercede pro nobis.*
	Propitius esto.	*Parce nobis Domine.*
	Propitius esto.	*Exaudi nos Domine.*
	Ab omni malo.	*Libera nos Domine.*
	[seguem-se 12 rogações]	
	Peccatores.	*Te rogamus audi nos.*
	[seguem-se 10 rogações]	
4	*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.*	*Parce nobis Domine.*
	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.	*Exaudi nos Domine.*
	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.	*Miserere nobis.*
	Christe audi nos.	*Christe exaudi nos.*
5	*Kyrie eleison.* [3 vezes]	
	Christe eleison. [3 vezes]	
	Kyrie eleison. [3 vezes]	

A parte de violino de [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7] não possui uma indicação clara para a quinta seção, o que pode inviabilizar essa atribuição de funcionalidade. A obra possui trezentos e vinte e um compassos e utiliza uma notação intermediária entre a proporcional e a moderna. A proporção é C3 (*proporção sesquiáltera por uso*) e são freqüentes as hemíolas escritas por meio de semibreves pretas. Foram empregadas barras de compasso (as únicas de todo o Grupo de Mogi das Cruzes) em todo o documento, mas nunca nas passagens em hemíolas.

Composições vocais com uma única parte de violino e com essas particularidades notacionais são encontradas em alguns manuscritos portugueses do século XVII e em inúmeros manuscritos do século XVII e primeira metade do século XVIII de arquivos bolivianos e peruanos, entre outros países hispano-americanos. Tais obras estão

entre os mais antigos exemplos de música ibero-americana em *estilo moderno*, representando as primeiras incursões externas ao estilo derivado das regras polifônicas do século XVI.

3.2.7.11. "Missa e Vésperas" da Vigília Pascal do Sábado Santo

Como vimos anteriormente, a Missa do Sábado Santo não possui Intróito, Gradual, Credo, Ofertório, Comúnio e unidades subseqüentes, pelo fato de perder espaço para as várias cerimônias que a precedem, destinadas a celebrar a ressurreição. Em virtude das rubricas e determinações eclesiásticas já estudadas, o caráter festivo do *Gloria* provoca uma radical mudança de caráter na Missa, gerando um fenômeno de particular interesse na música repertoriada: após a entoação do "*Gloria in excelsis Deo*" pelo celebrante, soam os sinos e o órgão e, consequentemente, os instrumentos musicais e o *estilo moderno* passam a ser permitidos até o final da Semana Santa (à exceção das Horas Menores, como anteriormente visto).

Após o *Gloria*, o Celebrante profere uma Oração e o Subdiácono realiza a leitura da Epístola de São Paulo aos Colossenses, ambos cantados em cantochão (ou apenas lidos). A próxima intervenção do coro é o *Alleluia*, no qual o *estilo moderno* não é mais proibido.[324] Na seguinte relação dos *incipit* das unidades funcionais da Missa do Sábado santo, estão sublinhadas as unidades destinadas ao coro:

- *Kyrie / Christe / Kyrie* [pelo coro]
- *Gloria* [pelo coro]
- **V.** *Dominus vobiscum* [Preparação da Oração, pelo Sacerdote]
- *Oremus. Deus, qui hanc sacratissimam noctem* [pelo Sacerdote]
- *Lectio Epistolæ beati Pauli... Fratres: Si consurrexistis* [Epístola, pelo Subdiácono]
- *Alleluia* [pelo coro]
- *Confitemini Domino* [Versículo, pelo coro]
- *Laudate Dominum, omnes* [Tracto, pelo coro]
- *Quoniam confirmata est* [Resposta, pelo coro]
- *Sequentia... Matthæum. Vespere autem sabbati* [Evangelho, pelo Diácono]
- **V.** *Dominus vobiscum*. **R.** *Et cum spiritu tuo* [Versículo, pelo Sacerdote e Ministros]
- *Suscipe, quæsumus Domine* [Secreta, pelo Sacerdote]
- *Per omnia sæcula sæculorum* [Prefácio Pascal, pelo Sacerdote]
- *Sanctus* [pelo coro]
- *Benedictus* [pelo coro]
- *Agnus Dei* [pelo coro]

[324] A rubrica tridentina para o canto do Aleluia é a seguinte: "*Finita Epistola Celebrans incipit:* Alleluia. *Et totum decantat ter elevando vocem gradatim: et Chorus post quamlibet vicem, in eodem tono repetit illud idem.*" (Finda a Epístola, o Celebrante inicia o Alleluia, cantando-o três vezes e elevando a voz gradualmente; e o coro, depois de cada uma das vezes, repete tudo no mesmo tom). Sua execução em polifonia também requer a alternância entre o canto do Celebrante e do coro, o que nem sempre é explicitado nos manuscritos. Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ... 1856. p. 410.

- *Communicantes, et noctem sacratissimam* [Oração, pelo Sacerdote]
- *Hanc igitur oblationem* [Oração, pelo Sacerdote]

A permissão para a utilização do órgão e, consequentemente, outros instrumentos musicais após o *Gloria* da Missa do Sábado Santo, acarretou uma prática de especial interesse para este trabalho. No período em que o *estilo moderno* estava se estabelecendo no Brasil, principalmente em Minas Gerais, o *Alleluia* da Missa foi a primeira unidade funcional de toda a Semana Santa a receber instrumentos, afora o baixo. A Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José del Rei (hoje Tiradentes- MG), por exemplo, constituída por homens brancos e gozando de maior receita que as demais, gastou quatro oitavas e três quartos de ouro em 1737, "*Pelo que se deu ao trombeteiro, charameleiro e gaiteiro que tocaram nas Alleluias e dias da Páscoa*"[325] e três quartos de oitava em 1740, "*Pelo que se deu aos trombetas e gaita de fole pelas Alleluias.*"[326]

As *trombetas*, *charamelas* e *gaitas de fole*, dotadas de grande volume sonoro e, por isso, apropriadas ao *Alleluia* e unidades funcionais subsequentes da Missa do Sábado, foram, direta ou indiretamente, proibidas pelo Papa Bento XIV, na Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749).[327] Decorrente ou não dessa medida, o fato é que, na segunda metade do século XVIII, os instrumentos acima referidos tornaram-se arcaicos, substituídos, nessa e em outras unidades da Semana Santa, pelos instrumentos de corda e arco permitidos por Bento XIV (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), mas com a progressiva anexação de instrumentos proibidos na Encíclica, como trompas, flautas, oboés, trompetes, etc. Esse fenômeno gera, portanto, a possibilidade de as obras em *estilo antigo* e sem o emprego de instrumentos musicais (afora o baixo) para o *Alleluia* e demais unidades funcionais do Sábado Santo serem composições anteriores à década de 1760, não ocorrendo necessariamente o mesmo em relação às unidades anteriores ao *Gloria* dessa Missa.

Duas composições diferentes para o Sábado Santo foram aqui repertoriadas, contendo os Tractos (3) das Lições da Vigília Pascal, o Tracto da Procissão da Água Batismal, a Missa e as Vésperas: a primeira delas em [014/002/003] TA-AAC [MSP

---

[325] TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo. p. 107.
[326] Idem. Ibidem. p. 108.
[327] As *trombetas* foram proibidas no § 11, sob a designação "*tubas*", enquanto as *charamelas* sob a designação "*tibias decumanas*". As *gaitas de fole* poderiam ter sido enquadradas no final do mesmo parágrafo: "[...] *fistulas, fistulas parvas,* [...] *aliaque id genus, quæ musicam theatralem efficiunt* (flautas, flautas pequenas [...] e, em geral, todos os instrumentos ligados à música teatral). Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. **Jus Musicæ Liturgicæ**: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. p. 95 e 266.

(V/W/X)] (1 conjunto), que não possui o Tracto da Procissão, e a segunda em grupos de manuscritos oriundos de três diferentes acervos mineiros, cujas unidades musicais permutáveis receberam os números [014], [134], [147] e [148]: MIOP/CP-CCL 159 (um conjunto), MMM MA SS-21 (três conjuntos) e SMEI 050 (um conjunto).

A segunda dessas composições corrobora a hipótese anteriormente formulada, segundo a qual, a utilização do *estilo antigo* nas ocasiões em que estivesse proscrito o som do órgão e dos instrumentos musicais seria uma maneira se se evitar o emprego do *estilo moderno*: as unidades funcionais *Cantemus Domino* (primeiro Tracto), *Vinea facta est* (segundo Tracto), *Attende cœlum* (terceiro Tracto) e *Sicut cervus* (quarto Tracto) estão todas em *estilo antigo* (exemplo 112), com a utilização de coro SATB e baixo instrumental (sem cifras de contínuo), enquanto o *Alleluia* e as unidades subseqüentes da Missa e das Vésperas estão todas em *estilo moderno* (exemplo 113) em partes de coro SATB, segundo violino e baixo, nas cópias mais antigas (uma delas podendo ser anterior à década de 1760 ou 1770),[328] porém em partes de SATB, dois violinos, viola, baixo, dois oboés e oficleide, em uma cópia da segunda metade do século XIX.[329]

Exemplo 112. ANÔNIMO. *Cantemus Domino* (primeiro Tracto de Sexta-feira Santa) de [014] MIOP/CP-CCL 159 (A), [014] MMM MA SS-21 (A) e [014] SMEI 050 (A), c. 1-11.

Exemplo 113. *Alleluia* (da Missa do Sábado Santo) de [147] MIOP/CP-CCL 159 (C), [147] MMM MA SS-21 (C) e [147] SMEI 050 (C), c. 1-4.

---

328 [147/148] MMM MA SS-21 [V-3 (C/D) C-1] - "*Violino Seg. / Sabado da leluia - / Demanhã - Xe -* ". Sem indicação de copista, sem local, [meados do século XVIII]: parte de vl II.

329 [147/148] MMM MA SS-21 [V-3 (C/D) C-3] - "*1º Boè Alleluias*". Sem indicação de copista [mesmo copista de MA SS-01 e MA SS-07, partes de A, flm, pt, tpa I, tpa II], sem local, [posterior a 1847]: partes de SA, vl I, vl II, vla, bx, ob I, ob I-II, of.

Muitos dos motivos melódicos desta Missa e Vésperas do Sábado Santo em *estilo moderno*, tanto nas partes vocais quanto nas instrumentais, são bastante semelhantes aos utilizados no Ofício e Missa de Domingo de Ramos de ECA-USP AY 234-239 (um conjunto), MMM BC M-54 (sete conjuntos), MMM MA SS-01 (sete conjuntos), MMM MA SS-03 [M-2] (cinco conjuntos) e SMEI 052 (um conjunto), mencionando-se, somente em um dos vinte e um conjuntos consultados, a autoria de Manoel Dias de Oliveira (1735?-1803).[330] Além disso, a mesma música aparece em CCLAC/MCG 32, com muitas diferenças em relação às cópias mineiras e com o *Magnificat* polifônico, composições atribuídas a Manoel Dias de Oliveira pelo copista.[331]

Na composição encontrada em MIOP, MMM e SMEI não existem as unidades do Ordinário da Missa, nem o *Magnificat* das Vésperas, apesar das indicações "*Depois de Agnus Dei torne para aleluia, e laudate Dominum / Com Gloria Patri*" em MMM MA SS-21 [V-3 C-2], "*Depois de Agnus Dei Alleluia e Laudate que se segue*" em MIOP/CP-CCL 159 [C-Un] e "*Segue Magnificat*" em MMM MA SS-21 [V-1 C-Un e V-2 C-Un]. As Lições estão em Ré eólio, a Procissão está em Dó eólio em claves altas (cuja transposição mais coerente seria Fá eólio), a Missa e as Vésperas em Lá M, à exceção

[330] MMM MA SS-01 [V-3 C-Un] - "*Rio de S. Joaõ a 14 de Março de 1826 / Musicas para a Benção e / Procissaõ de Ramos / a 4 vozes 2 V.V. e Baxo para o uzo / ~~De Joaõ da Motta Teixeira~~ Pertence a / Caetano de Souza Telles Guim.es / Pelo Cap.am Manoel Dias de Oliveira*". Cópia de [Bruno Pereira dos Santos, Catas Altas?], 1826: partes de SATB, vl I, vl II, bx.

[331] CCLAC/MCG 32 - "*Sabbado Sancto / Aleluia, Magnificat et pa* [ilegível] *Epistolam / Por Manoel Dias, Capm*". Cf.: NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. p. 42-43.

do *Vespere autem*, em Ré M. As Lições utilizam o *compassinho* (apesar do emprego do sinal de mensura ₵) e a Procissão a fórmula de compasso C 2 , com o significado do moderno 2 , enquanto as unidades da Missa e das Vésperas alternam compassos em ¢, em 3 e em 6 . As seções *Laudate Dominum* e *Quoniam confirmata est* das Vésperas são as mesmas da Missa, deduzindo-se que, em relação ao Alleluia das Vésperas, pode ocorrer a mesma repetição.

Paralelamente, as composições anônimas para o Sábado Santo de [014/002/003] TA-AAC [MSP (V/W/X)] possuem algumas particularidades em comum às obras de MIOP / MMM / SMEI destinadas à mesma função litúrgica, como: 1) a ausência das unidades do Ordinário na Missa e do *Magnificat* nas Vésperas; 2) a repetição do *Alleluia*, do *Laudate Dominum* e do *Quoniam confirmata est* nas Vésperas; 3) uma diferença de caráter entre Lições/Procissão e Missa/Vésperas. Todo o Sábado Santo de [014/002/003] TA-AAC [MSP (V/W/X)], entretanto, foi composto em *estilo antigo* e, para a diferenciação de caráter, utilizou-se o compassinho (C) e uma rítmica isenta de contrastes nas Lições e na Procissão, predominando, na Missa e Vésperas, a *proporção sesquiáltera por uso* (C3), com a utilização de hemíolas, síncopas e motivos rítmicos constituídos por mínima pontuada / semínima / mínima (exemplo 114).

Exemplo 114. *Alleluia* (da Missa do Sábado Santo) de [014] TA-AAC [MSP (V)], c. 1-8.

Essas informações estão sintetizadas no quadro 158, registrando-se, em suas respectivas colunas, os sinais de mensura ou fórmulas de compasso das unidades disponíveis. Os sinais entre colchetes indicam que não existe, no manuscrito, a unidade em questão, enquanto a linha horizontal reforçada separa as unidades funcionais para as quais a utilização do órgão e outros instrumentos musicais estava ou não proibida:

Quadro 158. Sinais de mensura (ou fórmulas de compasso), polifonia, cantochão (**ch**) e unidades funcionais ausentes (-) na "Missa e Vésperas" do Sábado Santo de [014/002/003] TA-AAC [MSP (V/W/X)] (composição 1) e de MIOP / MMM / SMEI (composição 2).

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais e subdivisões		Textos	Composições	
				1	**2**
Lições	**1º Tracto**		*Cantemus Domino*	**C**	¢
	2º Tracto		*Vinea facta est*	**C**	¢
	3º Tracto		*Attende cælum*	**C**	¢
Procissão	**4º Tracto**		*Sicut cervus*	**-**	**C2/4**
Missa	**Kyrie**		*Kyrie / Christe / Kyrie*	**-**	**-**
	Gloria		*Gloria*	**-**	**-**
	Alleluia		*Alleluia*	**C3**	¢
	Versículo		*Confitemini Domino*	**4**	¢
	Tracto		*Laudate Dominum, omnes*	**ch**	**3/4**
	Resposta		*Quoniam confirmata est*	**C3**	**6/8**
	Sanctus		*Sanctus*	**-**	**-**
	Benedictus		*Benedictus*	**-**	**-**
	Agnus Dei		*Agnus Dei*	**-**	**-**
Vésperas	**Antífona**		*Alleluia, alleluia, alleluia*	**C3**	[¢]
	Salmo 116	**1º versículo**	*Laudate Dominum, omnes gentes*	**ch**	**3/4**
		2º versículo	*Quoniam confirmata est*	**C3**	**6/8**
	Doxologia - 1ª parte		*Gloria Patri*	**C3**	**6/8**
	Doxologia - 2ª parte		*Sicut erat*	**C3**	¢
	Antífona		*Alleluia, alleluia, alleluia*	**C3**	[¢]
	Antífona do *Magnificat*		*Vespere autem sabbati / quæ lucecit*	**ch/C3**	**[ch]** / ¢
	Cântico de N. Senhora		*Magnificat anima mea Dominum*	**-**	**-**
	Antífona do *Magnificat*		*Vespere autem sabbati*	[**C3**]	[¢]

No Manuscrito de Piranga, que possui música para a maioria das cerimônias litúrgicas da Semana Santa, o compassinho (C) foi utilizado em todas as unidades funcionais até as Lições da Vigília Pascal, aparecendo a *proporção sesquiáltera por uso* (C3) e as particularidades rítmicas acima descritas somente na Missa e nas Vésperas do Sábado Santo. É nítida, portanto, a intenção do compositor em produzir um caráter diferenciado na na Missa e Vésperas, o que pode perfeitamente ser associado ao clima festivo dessas cerimônias. Mas a utilização do *estilo antigo*, em toda a música do Sábado, demonstra que seu autor viveu em uma época e em um ambiente nos quais o *estilo moderno* ainda não havia sido admitido nas celebrações da Semana Santa, corroborando a hipótese de que tal manuscrito contenha exclusivamente música portuguesa do século XVII.

Quanto ao Sábado Santo de MIOP / MMM / SMEI, obra tão rica em particularidades históricas e técnicas quanto o *Ofício e Missa de Domingo de Ramos de Piranga*, ainda não é possível determinar se foi composição de um mesmo autor (com tendência

de atribuição a Manoel Dias de Oliveira) ou se resultou da união de composições diferentes, uma em *estilo antigo* e outra em *estilo moderno*, para satisfazer minimamente as rubricas e prescrições tridentinas.[332]

3.2.7. Cerimônias não tridentinas da Semana Santa

3.2.7.1. Procissão do Mandato de Quinta-feira Santa

Também denominada Procissão dos Fogaréus, esta é uma devoção não litúrgica, ainda praticada em várias cidades brasileiras. Sua origem está nas procissões penitenciais de visita às igrejas, que partiam das Santas Casas de Misericórdia portuguesas no século XV. De acordo com Jorge de Campos Teles, durante a Procissão do Mandato eram executados, em Lisboa, o *Miserere* (Salmo 50) e a *Ladainha de Todos os Santos*:[333]

> "*A Procissão era iluminada por fogaréus, distribuídos pelos zeladores, e entrava em todas as Igrejas por onde passasse, para orar ao Santíssimo, entrando por uma porta e saindo por outra.*
>
> *Em 1750, o cortejo saía da Igreja da Misericórdia e visitava as Igrejas do Convento de São Francisco da Cidade, Convento da Trindade, Convento do Carmo, Convento de São Domingos, Igreja do Real Hospital de Todos-os-Santos e a Sé, regressando à Misericórdia cerca da meia-noite.*"
>
> [...]
>
> "*Ao longo do trajeto entoava-se a Ladainha dos Santos ou o Salmo 'Miserere mei Deus', e exibiam-se nove painéis evocando a Paixão de Cristo.*"

Apesar de nenhum dos documentos musicais paulistas e mineiros repertoriados explicitarem aplicação nessa cerimônia, a Procissão do Mandato é mais uma ocasião possível, além daquelas já descritas na Quaresma, para a execução do *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma), do qual existem várias composições em *estilo antigo* em acervos brasileiros (ver item 3.2.7.2). A Ladainha de Todos os Santos que, como veremos, também é cantada na Bênção da Água Batismal de Sábado Santo.

---

[332] A ausência das unidades do Ordinário (na Missa) e do *Magnificat* (nas Vésperas), nas duas obras, indica a necessidade de seu canto a partir de outras composições, provavelmente em *estilo antigo* no caso de [015/002/003] TA-AAC [MSP (V/W/X)] e em *estilo moderno* no caso de MIOP / MMM / SMEI.

[333] TELES, Jorge de Campos. Op. cit. p. 94-95.

3.2.7.2. Versículos do *Miserere* para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma e Semana Santa

Os únicos casos encontrados de música polifônica para todo o *Miserere* (na verdade, somente para os versículos ímpares) está nas Laudes do Tríduo Pascal. Mas o *Miserere* também foi utilizado em dez cerimônias não litúrgicas da Quaresma, a maioria delas tanto em Portugal quanto no Brasil, a saber:

- Via Sacra (Quaresma)
- Sermões das Tardes da Quaresma
- Sermão da Procissão dos Passos da Quaresma
- Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos (Quaresma)
- Rasouras (Quaresma)
- Sermão da Procissão do Encontro (ou Sermão do Calvário) da Quaresma
- Sermão do Mandato (Quinta-feira Santa)
- Procissão do Mandato (Quinta-feira Santa)
- Sermão da Paixão ou Sermão das Sete Palavras (Sexta-feira Santa)
- Sermão do Enterro (Sexta-feira Santa)
- Sermão da Soledade (Sexta-feira Santa)

Em tais oportunidades, a julgar pelos manuscritos brasileiros estudados, somente os três primeiros versículos do Salmo eram cantados. Dos quatro exemplos localizados em *estilo antigo*, os dois primeiros possuem a mesma música dos versículos iniciais do *Miserere* n. 2 e n. 4 das Laudes do Tríduo Pascal. Para identificar a correspondência, mas para não haver confusão com os Salmos completos estudados no item anterior, esses dois *Miserere*, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma, foram numerados 2b e 4b no quadro 159, enquanto os demais receberam os números 4 e 6:

Quadro 159. Composições em *estilo antigo* para o *Miserere mei, Deus* (Versículos do Salmo 50 para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma e Semana Santa).

Nº	Grupos	Número de conjuntos
2b	[079] ACMSP P 061 (A)	2
	[079] ACMSP P 118 (D)	2
	[079] ACMSP P 205 (B)	1
	[079] MMM BC SS-19 Série B [V-1 (H)]	1
	[079] MMM BC SS-19 Série B [V-2 (G)]	2
	[079] MMM BC SS-19 Série F [(F)]	1
	[079] MMM MA SS-06 [M-4 (A)]	1
4b	[083] MMM MA SS-06 [M-3 V-1]	5
5	[081] ECA/USP-LM AY 396-421 (A) [C-1 a C-7]	7
	[081] OLS sem cód - III (A)	1
	[081] OLS sem cód - IV (D)	1
6	[082] ECA/USP-LM AY 396-421 (D) [C-8]	1
	[082] ECA/USP-LM CP 322-332 (F)	3

As únicas cópias que contém todos os versículos ímpares do *Miserere* n. 2 estão em [079] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (I)] (com dois conjuntos) e a única que contém tais versículos do *Miserere* n. 4 é [084] MMM MA SS-06 [M-3 V-2] (com um conjunto). Os *Miserere* n. 5 e n. 6 possuem apenas três versículos em todos os manuscritos consultados, sendo, portanto (ao menos nas cópias repertoriadas), exclusivos para cerimônias não litúrgicas.

Os versículos do Salmo 50 para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma parecem ter se baseado no *Miserere* das Laudes do Tríduo Pascal também em sua estrutura, utilizando o sistema do fabordão para os versículos disponíveis. Não utilizam todo o texto do Salmo, pois este era justamente reservado às cerimônias litúrgicas, sobre as quais existia uma legislação e um controle, embora nem sempre operante. O primeiro e terceiro versículos dos *Miserere* n. 5 e 6 possuem praticamente a mesma música, mas recebendo adaptações relativas à métrica e acentuação do texto, enquanto os *Miserere* n. 2b e 4b apresentam maiores diferenças na polifonia desses versículos.

O caso mais interessante está no *Miserere* n. 5, obra sem indicação de autor nas cópias consultadas, mas atribuída por tradição, em São João del Rei, a Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813). De acordo com José Maria Neves, a obra continua a ser utiliza-

da em Prados e São João del Rei, cidades da micro-região do Campo das Vertentes (MG):[334]

> "*Em São João del-Rei a primeira parte desta peça é cantada após a* Via Sacra *das sextas-feiras da Quaresma, na entrada dos Depósitos, e ao final do* Sermão do Encontro *e do* Sermão das Sete Palavras; *em Prados, é cantada após os sermões do* Encontro, *do* Calvário *e da* Soledade de Nossa Senhora."

A composição possui passagens ornamentadas em colcheias e semicolcheias que lhe conferem um caráter muito particular entre os exemplos brasileiros conhecidos em *estilo antigo*. Mas é na estrutura cadencial e na melodia para o segundo versículo que reside sua maior peculiaridade. Denominada "*Lamentação*", essa melodia aparece nos conjuntos 1, 3, 4 e 7 de [081] OLS, sem cód. III (A), todos do século XIX ou inícios do século XX (quadro 160):

Quadro 160. Estrutura formal do *Miserere mei, Deus* (Versículos do Salmo 50 para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma e Semana Santa) de [081] OLS, sem cód. III (A).

Versículos	Seções	Grau cadencial	Compasso
1	*Miserere mei, Deus,*	I	7
	secundum magnam misericordiam tuam.	VII	16
2 (Lamentação)	*Et secundum multitudinem miserationum tuarum,*	IV	24
	dele iniquitatem meam.	V	30
3	*Amplius lava me*	I	34
	ab iniquitate mea:	III	40
	et a peccato meo	I	45
	munda me.	VII	48

As duas versões repertoriadas da "*Lamentação*", no *Miserere* n. 2b de [079] MMM BC SS-19 Série B [V-1 (H)] e no *Miserere* n. 5 de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7, utilizam uma melodia muito semelhante e no mesmo modo do tom de recitação utilizado até hoje em São João del Rei para o canto das Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal, o que não quer dizer, necessariamente, que essa melodia fosse exclusiva de tal região. De acordo com José Maria Neves, "*A fórmula salmódica utilizada tem leve gosto moçárabe*":[335]

---

[334] NEVES, José Maria (org.). **Catálogo de obras: música sacra mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. n. 31, p. 42.

[335] Idem. Ibidem. p. 95. Na verdade, não se trata de uma "*fórmula salmódica*", mas de um tom de recitação.

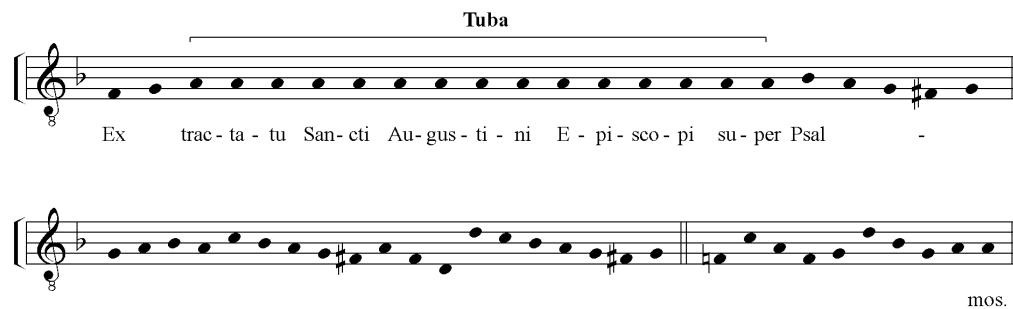
> "[...] *Nesta cidade* [São João del Rei], *as* Lamentações *(as três lições do primeiro Noturno) são cantadas por clérigo, por acólito ou por irmão de alguma das irmandades em fórmula gregoriana solene, enquanto as demais Lições usam fórmula salmódica mais simples, acompanhada de orquestra (este acompanhamento não tem música escrita, sendo improvisado pelos instrumentistas). A fórmula salmódica utilizada tem leve gosto moçárabe e aparece, de modo idêntico, no recitativo central do* Miserere *de Manoel Dias de Oliveira. Não se pode saber ao certo se o compositor utilizou fórmula já tradicional, ou se os clérigos adotaram para as Lições o modelo musical da obra de Manoel Dias de Oliveira.*"

O tom cantado em São João del Rei consiste em uma única melodia (dividida em três seções), repetida para todas as frases da Lição (exemplo 115). Possui *initium* e *tuba* idênticos ao primeiro tom salmódico romano, ao tom de recitação tridentino para as Lições do primeiro Noturno (ou seja, para as *Lamentações* de Jeremias) e ao tom de recitação divulgado por Mathias de Sousa Villa-Lobos em 1688 para o segundo e Terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal.[336] Após a *tuba*, o "tom sanjoanense" difere das versões mencionadas, apresentando uma amplitude melódica muito grande (incluindo um salto à oitava superior) e, talvez, uma certa contaminação do sistema tonal, evidenciada na maneira como provoca a cadência intermediária no IV grau (Mi).

Ao contrário do que normalmente ocorre na tradição romana, o "tom sanjoanense", desde pelo menos o início do século XX, tem sido acompanhado por toda a orquestra, que não utiliza partes prontas, mas improvisa sobre a harmonia sugerida pelo tom de recitação. Os instrumentos de som agudo quase sempre dobram a parte vocal, mas utilizam uma outra fórmula melódica, enquanto o cantor entoa a *tuba* (exemplo 116). Observe-se que essa fórmula executada pelos instrumentos também foi utilizada no baixo instrumental da "*Lamentação*" para o segundo versículo do *Miserere* n. 5 de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7 (exemplo 119). As transcrições nos exemplos 117 e 118 foram apresentadas em Si dórico, para corresponder à transposição encontrada no *Miserere* n. 5.[337]

Exemplo 115. Tom de recitação cantado ainda hoje em São João del Rei (MG) nas Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal, aqui aplicado à quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa (alturas originais).

---

[336] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. Op. cit. p. 181-182.
[337] Transcrição por mim realizada em São João del Rei (MG), no Tríduo Pascal de 1997 e de 1998.

Exemplo 116. Fórmula melódica executada pelos instrumentos de som agudo, enquanto o cantor entoa a *tuba* do tom de recitação cantado em São João del Rei (MG), nas Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal (alturas originais).

Exemplo 117. Tom de recitação cantado em São João del Rei (MG) nas Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal (transposto terça menor abaixo).

Exemplo 118. Fórmula melódica executada pelos instrumentos de som agudo, enquanto o cantor entoa a *tuba* do tom de recitação cantado em São João del Rei (MG), nas Lições do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal (transposto terça menor abaixo).

Exemplo 119. ANÔNIMO. *Miserere* n. 5 de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7, c. 1-7.

Apesar de as três notas do *initium* do tom de recitação cantado em São João del Rei (no exemplo 117) simularem um modo em Ré, o tom que se configura adiante é o Si dórico. O uso do Ré # no final da primeira seção, além de aproximar a melodia do Si jônio, provoca uma cadência em Mi (IV grau) no final da segunda seção, tornando necessário o aparecimento do Ré natural na última seção para a configuração final do modo dórico. Aparentemente, foi esse tom utilizado em São João del Rei que condicionou o sistema cadencial do *Miserere* n. 5, música escrita no *estilo antigo* "tardio": a peça inicia em um acorde de Ré M, mas cadencia em Si no compasso 7; entre os compassos 8-16 ocorre um pequeno repouso no Mi, comum no sistema modal, mas, quase como uma modulação tonal, a harmonia, apoiada no acorde de Mi, é projetada para Lá, VII grau do tom utilizado. O procedimento é semelhante no terceiro versículo, com a exceção de duas cadências intermediárias, antes da cadência final no VII grau.

A "*Lamentação*", no *Miserere* n. 2b de [079] MMM BC SS-19 Série B [V-1 (H)] (exemplo 120) e no *Miserere* n. 5 de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7 (exemplo 121), foi configurada com as mesmas características do "tom sanjoanense", mas apresentando ritmo em mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias, em princípio, característico do *estilo moderno*, além do acompanhamento por um baixo no *Miserere* n. 5 e a utilização do Mi # para provocar a cadência no V grau (Fá #) pouco antes da entrada do coro que, em quatro compassos, provoca uma cadência em Si. Existem, portanto, características tonais no sistema de cadenciamento utilizado, apesar da manutenção do livre cadenciamento em vários graus da escala, característica do sistema modal.

Exemplo 120. "*Lamentação*" para o segundo versículo do *Miserere* n. 2b de [079] MMM BC SS-19 Série B [V-1 (H)].

Exemplo 121. "*Lamentação*" para o segundo versículo do *Miserere* n. 5 de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7.

O *Miserere* n. 5 representa um fascinante exemplo de transição entre os dois sistemas - típico das fases tardias do estilo antigo oitocentista - devido ao parcial abandono da fraca polaridade harmônica renascentista e à assimilação de uma rítmica diversificada e relações harmônicas baseadas no cadenciamento do tipo V-I. O *Miserere* n. 5 parece ser um representante daquele tipo de música cuja composição Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro localizam, em Portugal, entre as décadas de 1670 e 1720 e que possui

> "[...] *uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação*." [338]

---

[338] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa).

A presença do "tom sanjoanense" em lugar do tom salmódico tridentino nesse *Miserere*, demonstra que a música religiosa mineira dos séculos XVIII e XIX utilizou parâmetros não completamente explicáveis com base nos livros litúrgicos dessa época, e que o desenvolvimento de novos estudos sobre a pratica musical brasileira dessa fase requer investigações simultâneas sobre a música religiosa européia, particularmente portuguesa.

A tarefa mais importante, em relação às composições acima referidas, será a investigação da origem do tom de recitação utilizado ainda hoje nas Matinas sanjoanenses e no segundo versículo dos *Miserere* n. 5 e n. 2b, cujos resultados poderão permitir a compreensão de várias particularidades ligadas à prática musical religiosa mineira e mesmo brasileira nos séculos XVIII a XX. Como a solução do problema não está nos livros litúrgicos tridentinos, a investigação deverá começar pelas notícias históricas e fontes portuguesas de cantochão.

3.2.7.3. Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa

3.2.7.3.1. Significado

A Procissão do Enterro é uma celebração religiosa de origem medieval, praticada ainda hoje em Portugal e no Brasil, como a última cerimônia religiosa da Sexta-feira Santa. Embora em franco declínio, o costume ainda é observado em Portugal, sobretudo em Braga, como informa a publicação lusitana *Festas religiosas*: [339]

> "*Durante séculos senhorio dos arcebispos, Braga conserva nos seus monumentos muita de sua grandeza medieval. Nas imponentes Festas da Semana Santa, além das cerimonias que decorrem na Catedral românica, salientam-se as grandiosas procissões de 'Senhor Ecce Homo', na noite de Quinta-feira e a do 'Enterro do Senhor', na Sexta-feira Santa, num percurso que acompanha as muralhas da velha cidade romana ao longo dos 'passos', autênticos altares de rua;* [...]"

O Brasil é a região na qual esta devoção está mais difundida e preservada, sendo praticada mesmo em grandes cidades, como São Paulo, onde ocorre todos os anos em

---

Cap 3 (O Período Barroco), item "O barroco autóctone do século XVII", sub-item "O fim de uma tradição", p. 80-81.

[339] PORTUGAL. **Festas religiosas**. Lisboa: ICEP, [c.1990]. p. 4-5.

vários bairros, cantando-se, em alguns deles (como na Lapa), música com textos que remontam, pelo menos, ao século XVIII. Em Minas Gerais, entretanto, a Procissão do Enterro é mais freqüente e mais tradicional, especialmente na cidade de São João del Rei, que, para a ocasião, atrai centenas de pessoas de cidades vizinhas e mesmo de outros Estados.

Existem muitos detalhes envolvidos nessa devoção. Em termos gerais, a cerimônia inclui um ou dois Sermões alusivos à Paixão (o Sermão do Descendimento e o Sermão da Soledade),[340] no local em que está instalada a representação do Calvário, diante de uma das igrejas da cidade. Junto ao local, postam-se pessoas que, com o auxílio de vestes e símbolos, representam personagens do Antigo e do Novo Testamento, como evangelistas, profetas, apóstolos e soldados romanos. Ao final da pregação, a imagem do Cristo morto é retirada da cruz por personagens que representam José de Arimatéia e Nicodemus e colocada em um esquife. O coro começa a cantar o texto *Heu! Heu! Domine! Heu! Salvator noster!*, normalmente sem acompanhamento instrumental, e o esquife é seguido pelos personagens bíblicos, pelos membros das irmandades que promovem o ato e pelo povo, por várias ruas da cidade.

Ao terminar a procissão, o esquife é depositado em um local apropriado, no interior de uma outra igreja, iniciando-se a segunda parte da cerimônia, na qual a imagem do Senhor Morto é incensada, enquanto o coro canta, geralmente, o *Sepulto Domino* (existem outros textos para a incensação do senhor Morto, como veremos adiante), sem o concurso do povo. A cerimônia termina com a visitação dos fiéis à imagem, os quais passam diante dela em silêncio. Embora encerrada a Procissão do Enterro, no Domingo da Ressurreição (ou de Páscoa) os mesmos personagens retornam para a Procissão do Santíssimo Sacramento, cuja temática é agora a da ressurreição de Jesus.

---

[340] Jorge de Campos Teles informa que, em Lisboa, após a Procissão do Enterro era feita a Procissão do Regresso de Nossa Senhora, no antigo Convento de São Francisco de Xabregas, encerrada pelo canto do *Stabat Mater* e pelo Sermão da Soledade, lá também conhecido como Sermão das Lágrimas de Nossa Senhora. Cf.: TELES, Jorge de Campos. **A Paixão de Cristo na devoção popular lisboeta**. Lisboa: Rei dos Livros, 1999. p. 132.

3.2.7.3.2. Origens da cerimônia

Uma das raras notícias conhecidas sobre a origem esta celebração encontra-se no *Thezouro de ceremonias* (1734), de João Campelo de Macedo, segundo o qual a Procissão do Enterro surgiu no Convento de Vilar de Frades, que existiu no Bispado de Braga, em Portugal, nos séculos XII e XIII, então ocupado pelos Cônegos de S. João Evangelista.[341] De acordo com o cerimonial de Macedo, embora não conste dos livros litúrgicos tridentinos, a Procissão do Enterro não se opõe às rubricas e, por ser "*uso pio e devoto*", não foi proibida pela Igreja:[342]

> "*Porém, como a Procissão do Enterro, que neste dia* [Sexta-feira Santa] *se faz neste Reino, é tão pia e devota, e em nada encontra as rubricas do Missal, e Cerimonial Romanos, antes se conforma muito com eles, e com as Bulas da sua aprovação, porque permitem todas as cerimônias e pios usos, que não se opuserem às rubricas e Cerimonial a quem esta Procissão se não opõem, porque se não proíbe, e é uso pio e devoto, e representação muito conforme à realidade do ato que representa, inventada neste Reino pela devoção dos Religiosos de Vilar de Frades, introduzida e praticada nas mais Igrejas deste Reino pela piedade católica dos seus naturais.*"

Antônio de São Luiz, no *Mestre de ceremonias* (1789), confirma as informações de João Campelo de Macedo, acrescentando que, já em fins do século XVIII, essa cerimônia possuía algumas variantes:[343]

> "*No Convento de Vilar de Frades dos Cônegos de S. João Evangelista teve princípio esta Procissão do Enterro do Senhor; e daí se propagou e estabeleceu tanto neste Reino, que são poucas as igrejas seculares e regulares em que se não faça. O modo, porém, de se fazer é diverso, porque em algumas partes se faz com o Santíssimo Sacramento, em outras com uma imagem do Senhor morto. Este segundo modo é o mais perfeito e o que se deve praticar, para nem se inverter a ordem dos ritos da Igreja, nem se desprezarem as determinações da Sagrada Congregação* [dos Ritos], *que refere Piton e outros.* [...]"

---

[341] "*O mosteiro de S. Salvador de Vilar de Frades, beneditino, constava nos século XII e XIII, segundo os livros de linhagens desta época ter sido fundado por um prócer da região, D. Godinho Viegas* [...], *o que pode aliás corresponder, como geralmente sucedia, a uma restauração.* [...]" Cf.: GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira: ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a cores. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Ltda., s.d. v. 35, p. 801-809.

[342] Cf.: MACEDO, João Campelo de. **Thezouro de ceremonias**... Braga: Francisco Duarte da Matta, 1734, p. 533, § 2.

[343] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LXX, § 1025, p. 306.

O estudo musicológico mais significativo sobre essa devoção foi realizado por Solange Corbin, no *Essai sur la musique religièuse Portugaise au Moyen Age (1100-1385)*,[344] situando a Procissão do Enterro nas cerimônias próprias do Bispado de Braga, em Portugal.

A liturgia bracarense surgiu no século VI, mas foi substituída pela liturgia hispânica após o IV Concílio de Toledo (século VII) e pela liturgia romana após o Concílio de Burgos (século XI). Ressurgindo entre fins do século XII e inícios do século XIII, a liturgia bracarense subsistiu após a Bula *Quod a nobis* (9 de julho de 1568) de Pio V, que permitiu a manutenção das liturgias que já fossem praticadas há mais de 200 anos.[345]

O período de ressurgimento da liturgia bracarense e as informações dos autores dos cerimoniais citados permitem supor, portanto, uma origem da Procissão do Enterro entre os séculos XII e XIII, embora a mais antiga descrição conhecida do ato, como adiante veremos, encontra-se em um missal bracarense de 1558. Jorge de Campos Teles, assim como os autores dos cerimoniais acima referidos, sustenta a origem dessa devoção no Convento de Vilar de Frades, com base em uma cerimônia trazida de Jerusalém:[346]

> "*Esta Procissão começou por ser feita em Portugal em finais do século XV e início do século XVI. Utilizando-se uma das hóstias consagradas na missa solene de Quinta-feira Santa. A sagrada Partícula ficava exposta até o dia seguinte e, na Sexta-feira Santa de manhã, era levada em procissão e encerrada num cofre ou 'túmulo' até Domingo de Páscoa.*"
>
> [...]
>
> "*O padre Paulo de Portalegre, da congregação dos Cônegos seculares de São João Evangelista parece ter sido o responsável pela instauração do cortejo em território português. A Procissão terá sido trazida de Jerusalém, tendo começado a fazer-se no Arcebispado de Braga, mais concretamente no convento de Vilar de Frades, a partir do qual se espalhou um pouco por todo o reino.*"

A mais antiga descrição da Procissão do Enterro foi localizada por Solange Corbin, na edição de 1558 do *Missale Bracharense*, com música em cantochão (exemplo

---

344 CORBIN, Solange. **Essai sur la musique religièuse portuguaise au moyen age (110-1385)**. Paris, Societé D'Edition "Les Belles Lettres", 1952. Livre II (Etudes de Textes), Cap. VIII (Les pièces caractéristiques de la liturgie dans les livres portugais), item "*La depositio Christi, au Vendredi Saint*", p. 302-310.
345 Cf.: COELHO, Antônio. Op. cit. v. 1, p. 231.
346 TELES, Jorge de Campos. Op. cit. p. 102.

122).[347] A autora informa ter encontrado descrição da mesma cerimônia em um Processional cisterciense de 1757[348] e no *Methodo da Liturgia Bracharense* (1837), de Antônio Thomas dos Reis (exemplo 123),[349] ambos com música em cantochão, além de um manuscrito da Biblioteca da Universidade de Coimbra (Portugal), datado de 1825, com o título "*Mottetos a quatro para o Enterro de Jesus Christo, por Toscano e música em canto de órgão*", ou seja, em música polifônica.[350]

Exemplo 122. Estribilho e primeiro versículo da Primeira parte da Procissão do Enterro, de acordo com o *Missale Bracharense* (1558), f. xcvi, no qual constam as indicações "*pueri*" (meninos, ou *tiples*) e "*chorus*" (coro).

Exemplo 123. Estribilho e primeiro versículo da Primeira parte da Procissão do Enterro, de acordo com o *Methodo da Liturgia Bracharense* (1837), de ANTÔNIO THOMAS DOS REIS.

A origem do cantochão apresentado no *Missale Bracharense* (1558) e no *Methodo da Liturgia Bracharense* (1837) de Antônio Thomas dos Reis ainda merece novos estudos. Existe, entretanto, nítida semelhança dessas melodias com a versão romana do

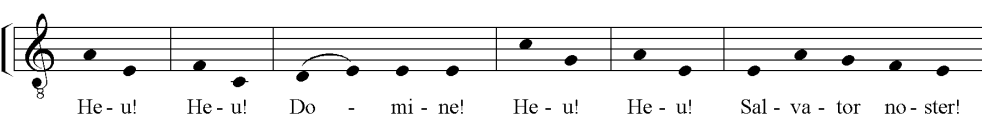
[347] CORBIN, Solange. Op. cit. p. 302-310.
[348] *Processionale / cisterciense / reverendissime DD / Abbatis / Generalis / Reformatoris / Congregationis Lusitaniæ / S. Bernardi / Fidelissimi Regis / Consiliarii, eleemosinarique Maximi / Nati etc. etc. / Jussum editum / Lisbonæ MDCCLVII / Apud Josephum da Costa Coimbra / Cum facultate Sueriorum*. Apud: CORBIN, Solange. Op. cit. p. 307.
[349] REIS, Antonio Thomas dos. **Methodo da Liturgia Bracharense, ou modo de celebrar com a devida perfeição o Sacrossanto Sacrifício da Missa**. Braga, 1837. Apud: CORBIN, Solange. Op. cit. p. 309-310.
[350] Trata-se, de acordo com José Carlos Miranda, de Antônio Vaz Toscano (?-1633), Mestre de Capela da Sé de Coimbra. Cf. MIRANDA, José Carlos. Programa da Temporada Ançã-ble 1997-1998 [Portugal]. p. 5.

primeiro tom salmódico (exemplo 107). A correspondência é ainda maior com o tom de recitação utilizado na terceira Lição (ou Oração do Profeta Jeremias) das Matinas do Sábado Santo (exemplo 124) e aplicado, entre outros, à frase "*Pupilli facti sumus absque patre, matres nostræ quasi vidua*", a única dessas Matinas que também aparece (com modificações) na primeira parte da Procissão do Enterro.

A análise de uma versão portuguesa pré-tridentina,[351] da versão tridentina[352] e da versão restaurada pelos monges do Mosteiro de Solesmes (impressa a partir de 1910)[353] da frase acima referida das Matinas do Sábado Santo (exemplo 124) revela que algumas particularidades das melodias de 1558 e 1837 da Procissão do Enterro correspondem à melodia portuguesa (impressa por Mathias de Sousa Villa-Lobos em 1688) e outras à melodia tridentina reformada por Giovanni Guidetti no *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587).

Exemplo 124. Tom de recitação da terceira Lição das Matinas do Tríduo Pascal, aplicado à frase "*Pupilli facti sumus absque patre, matres nostræ quasi vidua*", de acordo com as versões de MATHIAS DE SOUSA VILLA-LOBOS em 1688 (**MSVL**), de GIOVANNI GUIDETTI em 1587 (**GG**) e da edição vaticana em 1910, esta a partir da restauração realizada no Mosteiro de Solesmes (**MS**).

Uma terceira versão do cantochão para a Procissão do Enterro foi impressa em *O Eclesiástico instruido* (1788), de Bernardo da Conceição. Infelizmente, o autor apresenta música somente para a primeira parte da celebração (exemplo 125),[354] prescrevendo, para a segunda parte, apenas os textos latinos. A melodia desse espécime é bem diferen-

[351] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. **Arte de cantochão**. Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688. p. 183-184.
[352] ROSÁRIO, Domingos do. Op. cit. v. 2, p. 372.
[353] LIBER Usualis Missæ te Officii pro Dominicis et Festis cum canto gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus Monachis diligenter ornato. Parisiis, Tornaci, romæ: Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ descelée & Socii, 1950. p. 719.
[354] CONCEIÇÃO, Bernardo da. **O Eclesiástico instruido**... Lisboa: Francisco Luis Ameno, 1788, p. 448-451. A consulta desse exemplar somente foi possível pela colaboração do Pe. Paulo Faria, do Colégio do Caraça (Santa Bárbara - MG).

te das versões impressas em 1558 no *Missale Bracharense* e em 1837 no *Methodo da Liturgia Bracharense*, de Antônio Thomas dos Reis, mas ainda é perceptível sua relação com o primeiro tom salmódico e com o tom de recitação empregado na terceira Lição das Matinas do Sábado Santo.

Exemplo 125. Estribilho e primeiro versículo da primeira parte da Procissão do Enterro, de acordo com *O Eclesiástico instruido* (1788), de BERNARDO DA CONCEIÇÃO.

3.2.7.3.3. Difusão

A Procissão do Enterro difundiu-se, a partir do século XVI, para as colônias portuguesas da Ásia, África e América, principalmente devido à atuação missionária jesuítica. O primeiro registro conhecido desta cerimônia, fora de Portugal, ocorreu em Goa (Índia), no ano de 1558,[355] mas, na mesma região, os jesuítas descreveram minuciosamente a Procissão do Enterro na Sexta-feira Santa de 1576:[356]

> "*Faz-se esta procissão desta maneira: que à noite que precede a Sexta-feira se arma um sepulcro todo coberto de negro, muito bem feito, e depois de acabada a missa, à Sexta-feira, saem todos os padres e irmãos em procissão da sacristia, com a fralda do manto sobre a cabeça, com que fica cobrindo a cabeça à maneira de dó; e outros seis padres, vestidos com alvas e cobertas as cabeças e os rostos com os amictos, trazem uma tumba coberta de veludo preto, diante da qual vão uns anjos com os mistérios da paixão e, após eles, dois coros de apóstolos e, detrás da tumba, um coro das Marias, os quais se representam pelos meninos de casa e alguns outros cantores da nossa capela. Estes todos vão cantando uns versos da Sagrada Escritura a propósito do que se representa, ora cantando uns, ora respondendo outros, com as vozes tão lacrimosas e tristes e com um* Heu! Heu! Domine! Salvator noster!, *que respondem as Marias, que bastam para quebrar os corações.*"

---

[355] DOCUMENTA indica. Roma, 1956, v. 4, p. 197. Apud: MARTINS, Mário. **O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão**. Lisboa, Brotéria, 1979. p. 52.
[356] Idem. Ibidem. Apud: Idem. Ibidem. p. 52-53.

O jesuíta informa que os textos cantados eram todos de origem bíblica e que as *Três Marias* - simbolizadas pelos "*meninos de casa e alguns outros cantores da nossa capela*" - cantavam, alternadamente com "*dois coros de apóstolos*", o texto *Heu! Heu! Domine! Salvator noster!* (Ai! Ai! Senhor! Salvador nosso!) que consta no *Missale Bracharense* de 1558 e nas versões atuais desta cerimônia. As personagens simbolizadas são Maria Madalena, Maria Salomé e Maria Cléofas que, segundo a tradição cristã, choraram a morte de Jesus em Jerusalém.

No Brasil, a Procissão do Enterro foi descrita pela primeira vez no Colégio de Porto Seguro, Bahia, na Sexta-feira Santa de 20 de abril de 1565, pelo jesuíta Antônio Gonçalves:[357]

> "[...] *À Sexta-feira seguinte, se fez o ofício do Desencerramento do Senhor, com o mesmo sentimento e devoção, levando dois padres vestidos com suas alvas e descalços ao Santíssimo Sacramento em uma tumba toda coberta de preto, que para isso estava feita, indo diante as Três Marias, cantando* Heu! Heu! Salvator noster!, *cobertas com seus mantos e coroas em as cabeças, o que tudo causava grande devoção e admiração a esta gente, por não haverem visto outra tal nesta terra, depois de ser povoada, dizendo que no Reino se poderia fazer tão bem e melhor não.* [...]"

A cerimônia parece ter sido bastante difundida entre os jesuíticas da costa brasileira, já no final do século XVI. De acordo com Fernão Cardim, a Procissão do Enterro celebrada no Colégio Jesuítico de Salvador, em 30 de março de 1584, foi acompanhada de disciplinas (auto-flagelação), prática comum naquele período:[358]

> "*O padre visitador* [Cristóvão de Gouveia] *teve as Endoenças* [em 29 de março] *na aldeia do Espirito Santo* [...]. *Tiveram Mandado* [Lava-pés] *em português por haver muitos brancos que ali se acharam, e Paixão na língua, que causou muita devoção e lagrimas nos índios. A Procissão* [do Enterro] *foi devotíssima, com muitos fachos e fogos, disciplinando-se a maior parte dos índios, que dão em si cruelmente, e têm isto não somente por virtude, mas também por valentia, tirarem sangue de si, e serem* abaeté, *scilicet, valentes.* [...]

---

[357] GONÇALVES, Antônio. Carta ao Padre Diego Mirón, Lisboa. Porto Seguro, 15 de fevereiro de 1566. In: LEITE, Serafim. **Monumenta Brasiliae**. Roma, Monumenta Historica S.I., 1960. v. 4, doc. 31, p. 316-318.

[358] CARDIM, Fernão. Op. cit. Doc. 3: "*Informação da missão do P. Christovão Gouvêa às partes do Brasil ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*", p. 159.

Difundindo-se pelas colônias portuguesas, a Procissão do Enterro tornou-se parte da tradição católica dessas regiões. Em meados do século XVII esta cerimônia já era celebrada pelo clero diocesano, oficializando-se nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, ordenadas pelo Arcebispo da Bahia, Sebastião Monteiro da Vide, e aceitas no Sínodo Diocesano de 12 de junho de 1707:[359]

> "*E na Sé Metropolitana, depois do Ofício de Sexta-feira Santa, como é costume, se fará a Procissão do Enterro, e ficará o Senhor no túmulo até dia de Páscoa, alumiado sempre com cera bastante: e nas mais igrejas de nosso Arcebispado não ficará o Senhor até o dito dia; salvo precedendo licença nossa* in scriptis. *E o Pároco que consentir, e oficiais do Senhor, ou fregueses, que concorrerem com o necessário, para que o Senhor fique sem nossa licença, serão castigados a nosso arbítrio.*"

Desde fins do século XVII, a Procissão do Enterro, além de ser celebrada em igrejas diocesanas (matrizes ou catedrais), começou a ser também praticada por ordens conventuais e ordens terceiras, com preferência pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Jaime Diniz informa que, em Salvador, a Ordem Terceira do Carmo promovia tal cerimônia desde 1696 (obrigação essa presente em seu Compromisso),[360] enquanto as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia determinavam que esta fosse celebrada apenas pelos "*Religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Sexta-feira da Paixão*".[361]

A utilização do *canto de órgão* (polifonia) nas Procissões do Enterro já estava estabelecida em Portugal no século XVII. De acordo com Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca lusitana*, v. 2, 1743)[362] e com Joaquim de Vasconcelos (*Os músicos portugueses*, 1870),[363] o compositor lisboeta Henrique Carlos Corrêa (1680 - após 1747), frade

---

[359] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. Livro Primeiro, Título XXXIII, n. 119, p. 52-53.

[360] DINIZ, Jaime. Gregório de Souza e Gouvea. III Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 5 a 9 de agosto de 1987, Ouro Preto, Minas Gerais. **Anais**; promoção: Escola de Música UFMG (DTGM), Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989. p. 33-55. Esta informação encontra-se à p. 48.

[361] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia... Op. cit. Livro III, título 14, n. 491, p. 192.

[362] MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1743. v. 2, p. 321-445-446. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana"**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 65.

[363] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 1, p. 56.

da ordem militar de São Tiago e Mestre de Capela da Catedral de Coimbra, destinou à Procissão do Enterro música polifônica com os textos *Pupilli facti sumus*, *Cecidit corona*, *O vos omnes*, *Defecit gaudium* e *Sepulto Domino*.

Até o momento foi descrita pequena quantidade de composições polifônicas para a Procissão do Enterro em acervos portugueses. Afora os espécimes anteriormente citados, é conhecido um manuscrito com um *Heu! Heu! Domine!* anônimo no Museu Regional de Evora (Semana Santa, n. 44).[364] O número de manuscritos com esse tipo de música em acervos brasileiros, entretanto, é bem maior que o até agora descrito em Portugal, mas a documentação disponível sugere que, em solo português, em período anterior ao século XVIII, o canto polifônico já havia se tornado comum nessa cerimônia. Na Sé de Elvas, em fins do século XVIII, por exemplo, a Procissão do Enterro já era celebrada a coros e com o concurso do povo, como informa Agostinho de Santa Maria no *Santuário mariano* (v. 6, 1718):[365]

> "[...] *Na Sexta-feira Maior* [na Sé de Elvas] *se faz o Descendimento na capela mor. A Imagem do Senhor está em um caixão no Altar da mesma Senhora* [Nossa Senhora da Soledade], *que se mostra somente em as sextas-feiras da Quaresma. Na mesma Sexta-feira Maior tem dois Sermões: o primeiro do Descendimento, e o segundo da Soledade, em que se mostra o Santo Sudário. Depois do Sermão da Soledade, se põe o Senhor em um esquife de prata, coberto com um rico pano de tela de Milão, e se dá principio à Procissão do Enterro, depois das Ave Marias, por algumas ruas da cidade, e se torna a recolher à mesma Sé: vão nela mais de seiscentos irmãos com tochas amarelas. Levam ao Senhor quatro Cônegos, e outros quatro a imagem da Senhora; e junto a cada um dos Andores vai um coro de música. Vão detrás do Andor do Senhor, até o da Senhora, mais de duzentas pessoas fazendo penitencia.*"

A Procissão do Enterro poderia ser promovida por mais de uma comunidade religiosa em uma determinada vila ou cidade. Raul Leno Monteiro informa que em São Paulo, durante os séculos XVIII e XIX, esta fora celebrada na Ordem Terceira do Carmo, mas também na Catedral:[366]

---

[364] Informação disponível na Internet, no RISM Online, mantido pelo U.S. RISM Office da Harvard University, em cooperação com a RISM Zentralredaktion, em Frankfurt/Main, no seguinte endereço: http://rism.harvard.edu/cgi-bin/search_db.CGI?A2&dbname=PSco&0_TW=heu%20and%20domine&disnum=4&records=1&elemname=F&hits=15&recset=10&maxrecs=10&cache=ZGC_945964415_5044

[365] SANTA MARIA, Agostinho de. Op. cit. v. 6, 1718, Livro III, Título I (Da milagrosa Imagem de Nossa Senhora da Soledade, que se venera na Sè de Elvas), p. 471.

[366] MONTEIRO, Raul Leno. **Carmo: patrimônio da história, arte e fé**. São Paulo: empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S/A, 1978. p. 39.

> "*A Procissão do Enterro que saía da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, por causa do seu aparato, era mais concorrida do que a que saía da Sé Catedral, pois grande número de pessoas, com empenho, desejavam acompanhá-la, munidas de lanternas ou de tocheiros e, para poder obter estes, tornava-se preciso que o candidato rogasse, antes, a alguns dos irmãos da ordem ou aos irmãos sacristães, para não esperar a distribuição geral das referidas lanternas e tocheiros, que eram, no meio de empurrões, feitas aos pretendentes, os quais, nessa ocasião, se machucavam, rasgando, alguns, as suas roupas, tal era o desejo de fazer parte do préstito.*"

Em São João del Rei (MG), a Procissão do Enterro também foi promovida pela Ordem Terceira do Carmo, nos séculos XVIII e XIX. Um documento sem data (meados século XIX), denominado *Cópia da Escala por onde se deve ordenar e reger a Procissão do Enterro de Nosso Senhor Jesus Cristo, que a Venerável Ordem Terceira do Carmo costuma fazer em Sexta Feira Maior* apresenta uma descrição bastante minuciosa para a Procissão promovida por essa agremiação religiosa. Observe-se a prescrição dos versos *Heu! Heu! Domine!* e *Pupilli facti sumus*, além da indicação dos personagens que deveriam participar do ato:[367]

> "*No fim das Vésperas, vestidos os que forem necessários para a Procissão, sairão todos da sacristia para a capela mor, onde deverá estar a imagem do Senhor morto dentro do esquife, coberto com um véu d'ouro por cima do depósito debaixo do pálio, observando a ordem seguinte:*
>
> *Quatro sacerdotes revestidos com alvas, cordões e estolas roxas, sobrassadas com as cabinas cobertas com véus ou amictos e os pendões baixos.*
>
> *Ultimamente o Comissário com capa de asperges roxa, chegando diante do depósito do senhor, postos todos de joelhos cantará* O vos omnes *etc. Depois disto o Comissário incensará o Senhor e cantará* Heu! Domine! Heu! Salvator noster!
>
> *Os quatro sacerdotes que hão de levar o Senhor cantarão o mesmo; e logo, da mesma forma, as Marias.*
>
> *Enquanto os sacerdotes forem tirando o Senhor do depósito, continuará a música* Pupilli facti sumus *etc., e assim continuarão com a mais que se segue, ao que responderão os sacerdotes que levam o Senhor* Heu! Domine! Heu! Salvator noster!, *o que repetirá as Marias; e assim continuarão a Procissão com muita devoção e silêncio, levando diante o pendão baixo, logo a cruz e o mais da maneira seguinte:*
>
> *Abraão*
> *Izah*
> *Anjo Maior*
> *São Mateus*

[367] OTCSJR, Livro Copiador n. 8 (1825-1941), f. 2r

São Marcos
São Lucas
Os Anjos de luto, a saber:
1 - Coroa
2 - Cravos
3 - Martelo
4 - Troques
5 - Dados
6 - Pingos de Sangue
7 - Esponja
8 - Título
9 - Lança
José Nicodemus com tocha
Dois camafeus com escadas
Madalena e São João - com naveta e Evangelho
Esquife e Pálio
Centurião
Três Marias
Andor de Nossa Senhora
A mesa
O comissário de capa de asperges"

A atuação das ordens terceiras, no Brasil, entre fins do século XVII e inícios do século XVIII, gerou um aumento na solenidade da Procissão do Enterro e a adoção definitiva do *canto de órgão* (polifonia) para os textos anteriormente cantados em *cantochão*, com absoluta predominância, entre os espécimes conhecidos, do *estilo antigo*. Um exemplo típico é o par de unidades musicais permutáveis (exemplo 126) encontrada em [045/119] ACMSP P 253 (G/H) e [045/119] OLS sem cód. II (G/H) e com muitas diferenças em relação aos grupos precedentes, sobretudo nos versículos da primeira parte.

Exemplo 126. ANÔNIMO. Estribilho (c. 1-8) e primeiro versículo da Primeira Parte (c. 1-9) da Procissão do Enterro, de [045/119] ACMSP P 253 (G/H) e [045/119] OLS sem cód. II (G/H).

A composição polifônica mais antiga para a Procissão do Enterro encontrada no Brasil parece ser, também, o mais antigo espécime português conhecido com música polifônica para tal cerimônia, embora essa particularidade não tenha sido observada no Brasil ou em Portugal. Trata-se de uma unidade musical permutável referente à segunda parte da Procissão do Enterro, de um manuscrito obtido em Minas Gerais por Francisco Curt Lange entre 1944-1945 (talvez de algum acervo da região de Ouro Preto), hoje recolhido à Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG).[368] A cópia - [009] MIOP/CP-CCL 298 (D), está assinada pelo compositor Francisco Gomes da Rocha, que viveu em Vila Rica entre c.1754 e 1808, embora o exame do documento permita a suposição de que esse músico pode nem ter realizado tal cópia, pois a tinta e caligrafia utilizadas na assinatura são diferentes da tinta e caligrafia empregadas na música e no texto latino.

Régis Duprat observou a identidade do *Cum descendentibus in lacum*, com a composição homônima de Ginés de Morata,[369] encontrada em dois livros manuscritos

[368] [009] MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un] - "*Populemeus a Quatro vozes e- / cum descendentibus in- / Lacum / Para Sesta feira da Paixaõ. / Fran.co Gomes da Rocha*". Cópia de Francisco Gomes da Rocha [?], sem local, [final do século XVIII]: partes de S¹S²AT (*Cum descendentibus in lacum*) / SATB, bx (*Sepulto Domino*).

[369] DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. **Pau Brasil**, São Paulo: ano 3, n. 15, p. 69-78, nov./dez. 1986. Reimpresso em: A polifonia seiscentista portuguesa em Minas Gerais no século XVIII. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 14, p. 41-48, 1986/1987. Mais uma vez reproduzido em: A polifonia portuguesa no século XVIII em Minas Gerais. In: REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 223-232.

do Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal) e publicada em 1956 pelo musicólogo português Manoel Joaquim (exemplo 127).[370] Manoel Joaquim e Régis Duprat, contudo, referiram-se a essa obra como oitavo Responsório das Matinas do Sábado Santo, mas o exame dos textos não deixa dúvidas quanto a tratar-se, esta, de uma composição para a Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa.

Exemplo 127. GINÉS DE MORATA (séculos XVI-XVII). segunda parte da Procissão do Enterro, de [009] APDVV - LMP 3, f. 56v-57r, [009] APDVV - LMP 4, f. 53v-54r e [009] MIOP/CP-CCL 298 (D). Alturas originais transpostas uma quarta abaixo, em virtude da utilização de *claves altas*.

De acordo com José Augusto Alegria, o músico espanhol Ginés de Morata foi Mestre de Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa entre fins do século XVI e inícios do século XVII, conhecendo-se dele algumas obras em manuscritos portugueses e espanhóis.[371] A presença da mais antiga composição portuguesa para a Procissão do Enterro em uma cópia mineira do século XVIII sugere que a recepção, no Brasil, de música escrita em Portugal para essa cerimônia, pode ter sido comum já no século XVII.

---

[370] JOAQUIM, Manoel. **Vinte livros de música polifônica do Paço Ducal de Vila Viçosa: catalogados, descritos e anotados por** [...]. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1953. f. 53-56 e 70v-72r.

[371] "[...] *Todavia, de Ginés de Morata chegou até nós matéria artística suficiente para um juízo crítico francamente favorável. além de três peças de música religiosa* [Gloria laus, Æstimatus sum *e* Sepulto Domino], *inseridos no Livro n. 9* [o correto é n. 3 e 4] *do Arquivo Musical do Palácio dos Duques de Bragança, podemos contar com mais uma dúzia de composições profanas (madrigais e vilancicos) que andam no Ms. 13.230 da Biblioteca da Casa Ducal de Medinaceli, publicados em 1949 e 1950. / Da análise das composições de Ginés de Morata se pode concluir que possuía uma sólida técnica, aliada a uma grande facilidade de escrita a que não faltava frescura na inventiva melódica. É música, no género, da melhor do seu tempo.* [...]" Cf.: ALEGRIA, José Augusto. **História da Capela e Colégio dos Santos Reis em Vila Viçosa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1983. Cap. VIII (Os mestres da capela), p. 156.

3.2.7.3.4. Estrutura dos textos

A Procissão do Enterro, como vimos, é uma cerimônia litúrgica, instituída pelo rito bracarense, mas, embora não tenha sido proibida pela Bula *Quod a nobis* (1568) de Pio V, não é uma celebração tridentina, pois não consta nos livros litúrgicos reformados por determinação do Concílio de Trento (na seção XXV, segunda parte, item 3, de 1563)[372] e impressos a partir de 1568. A partir da reorganização da música sacra em Portugal, instituída no reinado de D. João V (1706-1750) e, sobretudo, após a publicação do *Theatro ecclesiastico* (1743) de Domingos do Rosário, foi sendo gradualmente perdido significado da Procissão do Enterro enquanto uma cerimônia própria do rito bracarense, a qual passou a ser reconhecida quase somente como uma devoção religiosa, porém externo ao rito tridentino.

Embora a Procissão do Enterro não esteja descrita nos livros litúrgicos tridentinos, vários cerimoniais portugueses dos séculos XVII e XVIII abordam essa prática, relacionando-se, abaixo, os principais títulos, em ordem cronológica:

- SÃO JOSÉ, Leonardo de. *Economicon sacro* (1693)[373]
- MACEDO, João Campelo de. *Thezouro de ceremonias* (1734)[374]
- SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. *Manual da Semana Santa* (1775)[375]
- CONCEIÇÃO, Bernardo da. *O Eclesiástico instruido* (1788)[376]
- SÃO LUIZ, Antônio de. *Mestre de ceremonias* (1789)[377]

De acordo com essas fontes e com o próprio *Missale Bracharense* (1558),[378] citado por Solange Corbin, a Procissão do Enterro, desde o século XVI, possuía música e texto latino específico para as duas partes da cerimônia. As descrições apresentadas

---

[372] O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 301-303.
[373] SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro**... Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693, p. 647-651. O exemplar utilizado pertence à Biblioteca dos Bispos de Mariana (MG)
[374] MACEDO, João Campelo de. **Thezouro de ceremonias**... Braga: Francisco Duarte da Matta, 1734, p. 533-540. O exemplar utilizado pertence à Seção de Obras Raras da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo - SP).
[375] SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. **Manual da Semana Santa**... Lisboa: Regia Officina Typografica, 1775, p. 209-210. O exemplar utilizado pertence ao Museu Padre Anchieta (São Paulo - SP).
[376] CONCEIÇÃO, Bernardo da. **O Eclesiástico instruido**... Lisboa: Francisco Luis Ameno, 1788, p. 448-451. O exemplar utilizado pertence à Biblioteca do Colégio do Caraça (Santa Bárbara - MG).
[377] SÃO LUIZ, Antonio de. **Mestre de ceremonias, que ensina o Rito Romano, e Serafico aos religiosos da Reformada, e Real Provincia da Conceição no Reyno de Portugal, exposto em duas unicas classes para utilidade tambem dos mais ecclesiasticos, que praticão os mesmos ritos** [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Lição LXX, § 1025, p. 306. O exemplar utilizado pertence à coleção do autor.
[378] MISSALE Bracharense. Lugduni: Petrus Fradin, 1558, f. XCVI. Apud: CORBIN, Solange. Op. cit. p. 305-307.

por essas fontes são longas e detalhadas, mas é possível resumir os principais aspectos referentes à música. Na primeira parte, durante a procissão propriamente dita, três meninos ou *tiples*, que representam as Três Marias, cantam o refrão *Heu! Heu! Domine!*, alternados com o coro, que canta quatro versículos, identificados pelas letras **a**, **b**, **c** e **d** no quadro 161.

Quadro 161. Texto da primeira parte da Procissão do Enterro, de acordo com o *Missale Bracharense* (1558), com o *Economicon sacro* (1693) de Leonardo de São José, com o *Thezouro de ceremonias* (1734) de João Campelo de Macedo, com o *Manual da Semana Santa* (1775) de Francisco de Jesus Maria Sarmento e com *O Eclesiástico instruido* (1788), de Bernardo da Conceição.

Versículos da primeira parte	Tradução[379]
Heu! Heu! Domine! Heu! Heu! Salvator noster!	Ai! Ai! Senhor! Ai! Ai! Salvador nosso!
a - *Pupilli facti sumus absque patre, mater nostra vidua.*	**a -** Estamos órfãos de pai, nossa mãe está viuva.
Heu!...	Ai!...
b - *Cecidit corona capitis nostri, væ nobis quia peccavimus.*	**b -** A coroa caiu de nossa cabeça, ai de nós que pecamos!
Heu!...	Ai!...
c - *Spiritus cordis nostri, Christus Dominus, morte turpissima condemnatus*	**c -** Sopro de nosso coração, o Senhor Cristo foi condenado a morte torpíssima
Heu!...	Ai!...
d - *Defecit gaudium cordis, versa est in luctum cithara nostra.*	**d -** Coro: Acabou-se a alegria de nosso coração, nossa cítara está de luto.
Heu!...	Ai!...

A forma poética - o estribilho *Heu! Heu! Domine!* alternado com os quatro versículos - é semelhante à forma da segunda parte da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa, cerimônia litúrgica romana originada no século IV, na qual o estribilho *Popule meus* é alternado com 9 versículos contendo supostas queixas de Jesus contra o povo, baseadas em informações do Antigo e do Novo Testamento. Na Adoração da Cruz é Cristo vivo quem se refere ao povo, mas na Procissão do Enterro é o povo que chora sua morte, o que sugere uma correspondência não acidental entre o assunto e a forma poética dessas duas cerimônias.

Na segunda parte, diante do túmulo de Jesus, canta somente o coro (sem os tiples que, na primeira parte, cantaram o estribilho *Heu! Heu! Domine!*). Existem, nas fontes portuguesas, duas versões para esta ocasião: na primeira delas, descrita apenas por Leonardo de São José (*Economicon sacro*, 1693)[380] e por Francisco de Jesus Maria

---

[379] Esta tradução foi gentilmente enviada pelo Pe. Nereu de Castro Teixeira (Belo Horizonte - MG).
[380] SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro**. Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693, p. 647-651.

Sarmento (*Manual da Semana Santa*, 1775),[381] cinco versículos cantados pelo celebrante são seguidos por cinco respostas do coro, como se pode observar no quadro 162.

Quadro 162. Texto latino da segunda parte (versão 1) da Procissão do Enterro, de acordo com o *Economicon sacro* (1693), de Leonardo de São José, e tradução portuguesa de Francisco de Jesus Maria Sarmento, no *Manual da Semana Santa* (1775).

Versículos e respostas da segunda parte (versão 1)	**Tradução**[382]
V. *Æstimatus sum*	**V**. *Fui computado*
R. *Cum descendentibus in lacum factus sum sicut homo, sine adjutorio inter mortuos liber*	**R**. *Com os que descem ao lago do sepulcro. Fui feito, como um homem sem auxilio, porém livre entre os mortos.*
V. *Sepulto Domino*	**V**. *Sepultado o Senhor,*
R. *Signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti, ponentes milites, qui custodirent illud.*	**R**. *Fechou-se o Monumento, encostando-lhe à porta uma pedra, e pondo-lhe soldados, que o guardassem.*
V. *In pace factus est*	**V**. *Formou-se na paz*
R. *Locus ejus*	**R**. *O seu lugar:*
V. *In pace in idipsum*	**V**. *Na paz com ele mesmo*
R. *Dormiam et requiescam*	**R**. *Dormirei, e descansarei.*
V. *Caro mea*	**V**. *A minha carne*
R. *Requiescet in spe*	**R**. *descansará na esperança.*

A segunda versão é mais simples. Descrita no *Missale Bracharense* (1558),[383] no *Thezouro de ceremonias* (1734) de João Campelo de Macedo[384] e em *O Eclesiástico instruido* (1788) de Bernardo da Conceição,[385] consiste no canto de apenas três versículos do celebrante e de três respostas do coro, seguidos pelo mesmo Responsório que se canta na nona Lição das Matinas do Sábado Santo (quadro 163).

---

[381] SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. **Manual da Semana Santa**... Lisboa: Regia Officina Typografica, 1775, p. 209-210.
[382] Idem. Ibidem. p. 209-210.
[383] MISSALE Bracharense. Lugduni: Petrus Fradin, 1558, f. XCVI. Apud: CORBIN, Solange. Op. cit., p. 305-307.
[384] MACEDO, João Campelo de. Op. cit. p. 533-540.
[385] CONCEIÇÃO, Bernardo da. Op. cit.p. 448-451.

Quadro 163. Texto latino da segunda parte (versão 2) da Procissão do Enterro, de acordo com o *Missale Bracharense* (1558), com o *Thezouro de ceremonias* (1734) de João Campelo de Macedo e com *O Eclesiástico instruido* (1788), de Bernardo da Conceição.

Versículos e respostas da segunda parte (versão 2)	Tradução
V. *In pace factus est locus ejus*	**V.** Habitou em paz no seu lugar
R. *Et habitatio ejus in Sion.*	**R.** E em Sião fez sua morada.
V. *Caro mea*	**V.** Minha carne
R. *Requiescet in Spe.*	**R.** Descansará em pa.z
V. *In pace in idipsum*	**V.** Nesta mesma paz
R. *Dormiam, et requiescam.*	**R.** Dormirei e descansarei.
R. *Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti:*	**R.** Sepultado o Senhor, lacraram o sepulcro e moveram a pedra para a porta da sepultura.
* *Ponentes milites, qui custodirent illud.*	* Puseram soldados para guardá-la.
V. *Accedentes Principes Sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum:*	**V.** Dirigindo-se os Sumos Sacerdotes a Pilatus, pediram-lhe [o corpo de Jesus]
* *Ponentes milites, qui custodirent illud.*	* Puseram soldados para guardá-la.

Os manuscritos brasileiros, em geral, contém música baseada nos textos prescritos nos cerimoniais portugueses. Nem sempre são utilizados todos os versículos da primeira parte e existem casos de omissão do estribilho *Heu! Heu! Domine!* e inclusão de três novos versículos, como em [121] OLS, sem cód. - V (A). Nesse caso, a omissão do *Heu! Heu! Domine!* indica que os tiples estariam cantando o estribilho por outros papéis, não sendo necessário sua inclusão em tal manuscrito (quadro 164).

O [063] ACMSP P 118 C-1 (B), copiado por André da Silva Gomes em 1778, utiliza três versículos da primeira parte também não prescritos para a Procissão do Enterro nas fontes portuguesas consultadas e incomuns nos manuscritos brasileiros até agora conhecidos (quadro 165).

Quadro 164. Texto latino da primeira parte da Procissão do Enterro, em [121] OLS, sem cód. - V (A).

Versículos da primeira parte	Tradução
a - *Pupilli facti sumus absque patre, mater nostra vidua.*	**a -** Estamos órfãos de pai, nossa mãe está viuva.
b - *Cecidit corona capitis nostri, væ nobis quia peccavimus.*	**b -** A coroa caiu de nossa cabeça, ai de nós que pecamos.
c - *Defecit gaudium cordis, versus est in luctum chorus noster.*	**c -** Acabou-se a alegria de nosso coração, nosso coro está em luto.
d - *Spiritus oris nostri, Christus Dominus, captus est in peccatis nostri*	**d -** Espírito de nossa vida, o Senhor Cristo foi condenado a morte torpíssima.
e - *Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium.*	**e -** Como ficou solitária a cidade, antes repleta de seu povo: ficou como viúva a que outrora foi

	a senhora das nações.
f - *Versa est in luctum cithara mea et organum meum in vocem flectium.*[386]	**f -** Tornou-se em luto minha cítara e em voz comovida o meu instrumento.
g - *Et convertam festivitates vestras in luctum et omnia cantica vestras in planctum.*	**g -** Converterei vossas festividades em luto e todos os vossos cânticos em lamentos.
h - *Et versa est victoria in luctum in die illa omni populo.*	**h -** Tornou-se a vitória em luto, naquele dia, para todo o povo.

Quadro 165. Texto da primeira parte da Procissão do Enterro de [063] ACMSP P 118 C-1 (B) (cópia de 1778).

Versículos da primeira parte	Tradução
Heu! Heu! Domine! Heu! Heu! Salvator noster!	Ai! Ai! Senhor! Ai! Ai! Salvador nosso!
a - *Jerusalem, surge, et exue te vestibus jucunditatis: induere cinere et cilicio.*	**a -** Levanta-te, Jerusalém, e deixa tuas vestes de júbilo: cobre-te de cinza e de cilício.
Heu!...	Ai!...
b - *Quia in te occisus est Salvator Israël.*	**b -** Pois em ti morreu o Salvador de Israel.
Heu!...	Ai!...
c - *Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem et non taceat pupilla oculi tui.*	**c -** Vertam teus olhos, dia e noite, torrentes de lágrimas e não cessem de chorar.
Heu!...	Ai!...

Existem diferenças também na segunda parte da cerimônia. Alguns manuscritos possuem o texto *Æstimatus sum / cum descendentibus in lacum*, tal como no *Economicon sacro* (1693) de Leonardo de São José e no *Manual da Semana Santa* (1775) de Francisco de Jesus Maria Sarmento, enquanto outros apresentam apenas o texto *Sepulto Domino / Signatum est monumentum*, extraído do segundo par de versículo e resposta destas mesmas obras, mas integralmente cantado pelo coro. Não foram estudados, até o momento, manuscritos brasileiros que contenham, para a segunda parte da Procissão do Enterro, música cujo texto inicia-se com **V**. *In pace factus est locus ejus* **R.** *Et habitatio ejus in Sion*, assim como descrito no *Missale Bracharense* (1558), no *Thezouro de ceremonias* (1734) de João Campelo de Macedo e em *O Eclesiástico instruido* (1788) de Bernardo da Conceição.

Uma nova unidade funcional foi introduzida na Procissão do Enterro, talvez já no século XVI: consiste em um canto monódico por uma pessoa (até o século XVIII um cantor masculino) que representa as lendas medievais da *Verônica*, costume que perdura até o presente em inúmeras cidades brasileiras. No século XVI já existia a exposição, durante a Procissão do Enterro, de um pano com a imagem de Jesus, denominado "Verônica de Cristo", "Verônica do Senhor" ou, simplesmente, "Verônica". Foi Fernão

[386] Jean Rousseau (1644 - após 1705) registrou uma variante desse texto, infelizmente sem indicação de origem ou função: "*Cythara mea versa est in luctum, et organum meum in vocem flectium*". Cf.: ROUSSEAU, Jean. **Traité de la viole**: Avec une préface de François Lesure. Genève: Minkoff reprint, 1975. p. 4.

Cardim, escrivão do Padre Visitador Cristóvão de Gouveia, da Companhia de Jesus, quem apresentou a primeira notícia conhecida dessa prática no Brasil, na Sexta-feira Santa celebrada no Colégio Jesuítico de Salvador em 30 de março de 1584:[387]

> "*Tornando à Quaresma em nossa casa* [na Bahia, em 21 de fevereiro de 1584], *tivemos um devoto e rico sepulcro. A Paixão foi tão bem devota, que concorreu toda a terra; os Ofícios Divinos se fizeram em casa com devoção. Sexta-feira Santa* [30 de março], *ao desencerrar do Senhor, certos mancebos* [indígenas] *vieram à nossa igreja; traziam uma Verônica de Cristo mui devota, em pano de linho pintado, dois deles a tinham e juntamente com outros dois se disciplinavam, fazendo seus trocados e mudanças. E como a dança se fazia ao som de cruéis açoutes, mostrando a Verônica ensangüentada, não havia quem tivesse as lágrimas com tal espetáculo, pelo que foi notável a devoção que houve na gente.*"

Existiram pelo menos duas lendas em torno da palavra *Verônica*, encontradas em evangelhos apócrifos que não foram mantidos na Bíblia:[388] 1) uma mulher chamada Verônica teria pintado ou mandado pintar um retrato de Jesus em um pano; 2) no caminho para a crucifixão, Verônica teria oferecido seu véu para que Jesus enxugasse o rosto, nele sendo impressa sua imagem, véu esse levado para Roma no ano 700 e depositado junto às relíquias de São Pedro. Ao que tudo indica, no entanto, o nome Verônica resultou da expressão grega *vera eikon* - verdadeira imagem - que designava não exatamente uma pessoa, mas a pintura ou representação do rosto de Jesus.

A unidade funcional em questão surgiu a partir dessas lendas, mas com dois significados distintos para a palavra Verônica: 1) a imagem de Jesus; 2) a mulher que, de alguma forma, elaborou ou obteve a imagem de Jesus. No século XVIII, essa melodia era cantada por um homem, já que ainda existiam restrições em relação à participação de mulheres na música religiosa.[389] O mais antigo registro dessa prática portuguesa, até agora localizado, está no *Manual da Semana Santa* (1775), de Francisco de Jesus Maria Sarmento, no qual a palavra Verônica designa a imagem de Jesus e a melodia é prescrita a um cantor masculino. O texto sugere que o Canto da Verônica seria inserido na pri-

---

[387] CARDIM, Fernão. Op. cit. doc. 3: "*Informação da missão do P. Christovão Gouvêa às partes do Brasil ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*", p. 159.

[388] Cf.: 1) RÖWER, Basílio. **Diccionario liturgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis**. Petrópolis: Typographia das "Vozes", 1928. p. 180; 2) PINTO, José Alberto L. de Castro. Dicionário prático de cultura católica, bíblica e geral. IN: **Bíblia sagrada**: tradução do Padre Antônio Pereira do Nascimento. Rio de Janeiro: Barsa, 1971. p. 278.

[389] Santo Ambrósio, no século IV, também determinou que: "*Mulieres Apostolus in Ecclesia tacere jubet*". Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. **Jus Musicæ Liturgicæ**: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. p. 23.

meira parte da cerimônia (a procissão propriamente dita), em meio ao canto alternado dos tiples e do coro, sendo proferido logo após o *Heu! Heu! Domine!*:[390]

> "*Canta-se com voz terna o que vem a dizer:* Ai! Ai! Senhor! Ai! Salvador nosso! *E o que mostra a Verônica do Senhor, diz assim:* Ó vós todos, que passais pelo caminho desta vida, vede e reparai, se há dor semelhante à minha dor?"

O Canto da Verônica - desprovido de qualquer acompanhamento instrumental - utiliza o texto latino "*O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus*" (acima traduzido por Francisco de Jesus Maria Sarmento) e as melodias até hoje conhecidas são quase sempre derivadas da estética operística italiana dos séculos XVIII e XIX. O registro mais antigo até o momento encontrado do Canto da Verônica, no Brasil, está no *Livro de Despesas* (1768-1819) da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila do Príncipe do Serro do Frio (MG).[391] Trata-se do pagamento a um cantor em 15 de maio de 1779, no qual a palavra Verônica designa o personagem e não o retrato de Jesus:[392]

> "*A Vicente Luno (Luvo) de Mendonça de cantar o contralto nas domingas e Semana Santa e fazer o papel de Verônica na Procissão do Enterro do Senhor.*"

3.2.7.3.5. Origem dos textos

Os textos da Procissão do Enterro, descritos nos cerimoniais portugueses e até agora conhecidos em manuscritos musicais brasileiros, originaram-se em fragmentos do Antigo Testamento e dos textos cantados nos Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal: na primeira parte foram baseados exclusivamente em versículos do Antigo Testamento, principalmente das *Lamentações de Jeremias* (com pequenas alterações no texto) e apresentados como lamentações do povo cristão pela morte de Jesus.

De acordo com Solange Corbin, o estribilho *Heu! Heu! Domine!* é uma espécie de *planctus* medieval, que a autora acreditava não ser de origem bíblica, mas a expres-

---

[390] SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. Op. cit. p. 208.
[391] f. 35v.
[392] LANGE, Francisco Curt. **História da música na Capitania Geral de Minas Gerais**: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [na ficha catalográfica: 1982] (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8). p. 39.

são *Heu! Heu! Heu! Domine Deus!* pode ser encontrada no *Livro do Profeta Jeremias* (4, 10 e 32, 17) e no *Livro do Profeta Ezequiel* (9, 8), enquanto o *Salvator noster!* pode ter sido extraído de várias passagem bíblicas, entre elas da Epístola de São Paulo a Tito, 1, 4. Corbin acrescenta que os três versículos seguintes foram extraídos das *Lamentações de Jeremias* (versículo 3 - *Pupilli facti summus*; versículo 15 - *Defecit gaudium*; versículo 16 - *Cecidit corona*) e um deles pode ter sido baseado também em um trecho do *Livro da Sabedoria* (2, 20), que se refere aos ímpios: "*Morte turpissima condemnemus eum: erit enim ei visitatio ex sermonibus illius*".[393] O terceiro versículo (*Pupilli...*), o único desta parte também utilizado nos livros litúrgicos tridentinos (terceira Lição das Matinas do Sábado Santo), deu origem a duas versões na Procissão do Enterro, uma delas com a expressão original "*matres nostræ quasi viduæ*" (nossas mães estão como viúvas) e outra como nos cerimoniais portugueses: "*mater nostra vidua*" (nossa mãe está viúva). As indicações de origem podem ser observadas no quadro 166.

Quadro 166. Origem bíblica dos textos da primeira parte da Procissão do Enterro apresentados pelos cerimoniais portugueses.

Versículos da primeira parte	Origem bíblica
Heu! Heu! Domine!...	*Livro do Profeta Jeremias*, 4, 10 e 32, 17, ou *Livro do Profeta Ezequiel*, 9, 8 + *Epístola de São Paulo a Tito*, 1, 4
a - *Pupilli facti sumus...*	*Lamentações de Jeremias* (oração do Profeta Jeremias), 5, 3 (cantado na terceira Lição das *Matinas do Sábado Santo*)
b - *Cecidit corona...*	*Lamentações de Jeremias*, 5, 16
c - *Spiritus cordis nostri...*	*Lamentações de Jeremias*, 4, 20 + *Livro da Sabedoria*, 2, 20
d - *Defecit gaudium...*	*Lamentações de Jeremias*, 5, 15

É possível que alguns dos versículos cantados na Procissão do Enterro também fossem empregados, já no século XVI, em cânticos fúnebres dedicados a personagens de destaque, pois entre as composições de Estêvão de Brito (?-1641) existe o moteto *Heu Domine*, "*Pro defuncto Principe Ecclesiæ vel Secular*" que, segundo Miguel Querol Gavaldá, era "*destinado a cantar-se nas exéquias de personagens importantes*". Observe-se que, à exceção do último versículo (*Parce nobis, Domine*), cantado no início da primeira Lição das Matinas dos Defuntos (porém na versão *Parce mihi, Domine*), os demais foram comuns na Procissão do Enterro:[394]

---

[393] "Condenêmo-lo [o ímpio] a uma morte torpíssima, pois será considerado segundo o seu discurso".
[394] BRITO, estêvão de. **Motectorum Liber Primus Officium defunctorum Psalme Hymnisque per annum**: transcrição e estudo de Miguel Querol Gavaldá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972 (Portugaliæ Musica, v. 21), p. 185-189.

Heu, heu Domine Salvator noster.
Pupilli facti sumus absque patre, mater nostra quasi vidua.
Cecidit corona capitis nostri. Vœ nobis, quia peccavimus.
Parce nobis, Domine: nihil enim sunt dies nostri.

A versão atípica de [121] OLS, sem cód. - V (A) possui acréscimos originários das *Lamentações de Jeremias*, mas também do *Livro de Amós* e do *Segundo Livro de Samuel*. Ressalte-se, ainda, que os versículos **c** e **d** do manuscrito sanjoanense não possuem as alterações verificadas nos textos descritos pelos cerimoniais portugueses e nos demais manuscritos brasileiros consultados, utilizando o texto latino tal como figura no Antigo Testamento (quadro 167).

Quadro 167. Origem bíblica dos versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de [121] OLS, sem cód. - V (A).

Versículos da primeira parte	Origem bíblica
a - *Pupilli facti sumus...*	*Lamentações de Jeremias* (oração do Profeta Jeremias), 5, 3 (cantado na terceira Lição das *Matinas do Sábado Santo*)
b - *Cecidit corona...*	*Lamentações de Jeremias*, 5, 16
c - *Defecit gaudium...*	*Lamentações de Jeremias*, 5, 15 (texto original)
d - *Spiritus oris nostri...*	*Lamentações de Jeremias*, 4, 20 (texto original)
e - *Quomodo sedet...*	*Lamentações de Jeremias*, 1, 1
f - *Versa est in luctum...*	*Lamentações de Jeremias*, 5, 15
g - *Et convertam...*	*Livro de Amós,* 8, 10
h - *Et versa est victoria...*	*II Livro de Samuel,* 19, 2

Quanto à versão também atípica de [063] ACMSP P 118 (B), os versículos posteriores ao estribilho *Heu! Heu! Domine!* foram baseados no segundo Responsório das Matinas do Sábado Santo, como se pode observar no quadro 168.

O texto do Canto da Verônica, por sua vez, é de origem bíblica e litúrgica, sendo cantado em quatro ocasiões, nos Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal (quadro 169).

Quadro 168. Origem litúrgica dos versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de [063] ACMSP P 118 (B).

Versículos da primeira parte	Origem litúrgica
a - *Jerusalem, surge...*	Segundo Responsório das Matinas do Sábado Santo - primeira parte da resposta
b - *Quia in te occisus est...*	Segundo Responsório das Matinas do Sábado Santo - segunda parte da resposta
c - *Deduc quasi torrentem...*	Segundo Responsório das Matinas do Sábado Santo - versículo

Quadro 169. Origem bíblica e litúrgica do texto do Canto da Verônica.

Texto do Canto da Verônica	Origem bíblica e litúrgica
O vos omnes...	▪ *Lamentações de Jeremias*, 1, 12 ▪ 3ª lição das Matinas de Quinta-feira Santa ▪ Verso do 9º Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa ▪ 5º Responsório das Matinas do Sábado Santo ▪ Antífona do Salmo 150, das Laudes do Sábado Santo

A particularidade mais interessante está nos textos da segunda parte. Nas duas versões apresentadas pelos cerimoniais portugueses, os textos correspondem a fragmentos litúrgicos dos Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal. Embora alguns deles sejam cantados em várias Horas Canônicas do Tríduo Pascal, todos os textos, sem exceção, encontram-se nas Matinas do Sábado Santo, como podemos observar nos quadros 170 e 171.

Quadro 170. Origem litúrgica dos versículos da segunda Parte (versão 1) da Procissão do Enterro, apresentados pelos cerimoniais portugueses.

Versículos da segunda parte	Origem litúrgica
Æstimatus sum / cum descendentibus...	▪ Salmo 87 (versículo 4) do terceiro Noturno das Matinas de Sexta-feira e do Sábado Santo ▪ Antífona do Salmo 87 do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ 8º Responsório das Matinas do Sábado Santo
Sepulto Domino / signatum est...	▪ 9º Responsório das Matinas do Sábado Santo
In pace factus est / locus ejus	▪ Antífona do Salmo 75 do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 75 (versículo 2) do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo e Resposta final do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo
In pace in idipsum / dormiam...	▪ Antífona do Salmo 4 do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 4 (versículo 9) do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo e Resposta final do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo
Caro mea / requiescet in spe	▪ Antífona do Salmo 15 do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 15 (versículo 9) do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo final das Laudes do Sábado Santo

Quadro 171. Origem litúrgica dos versículos da segunda Parte (versão 2) da Procissão do Enterro, apresentados pelos cerimoniais portugueses.

Versículos da segunda parte	Origem litúrgica
In pace factus est locus ejus / et habitatio	▪ Antífona do Salmo 75 do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 75 (versículo 2) do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo e Resposta final do terceiro Noturno das Matinas do Sábado Santo
Caro mea / requiescet in spe	▪ Antífona do Salmo 15 do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 15 (versículo 9) do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo final das Laudes do Sábado Santo
In pace in idipsum / dormiam...	▪ Antífona do Salmo 4 do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Salmo 4 (versículo 9) do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo ▪ Versículo e Resposta final do primeiro Noturno das Matinas do Sábado Santo
Sepulto Domino... / Ponentes milites... *Accedentes principes... / Ponentes milites...*	▪ 9º Responsório das Matinas do Sábado Santo (completo)

Como a Procissão do Enterro é uma cerimônia específica da Sexta-feira Santa e, no período anterior a 1955, era precedida pelas Matinas (e também pelas Laudes) do

Sábado Santo,[395] os textos foram baseados em passagens dessa Hora Canônica. Tal costume já era indicado no § 119 das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707): "*E na Sé Metropolitana, depois do Ofício de Sexta-feira Santa, como é costume, se fará a Procissão do Enterro*".[396]

A segunda parte da Procissão do Enterro contém, então, uma espécie de resumo das idéias mais expressivas do Ofício que acabara de ser cantado, adaptado a uma cerimônia de maior apelo emocional e participação popular. E foi o próprio interesse popular por essa cerimônia que provocou sua permanência até o presente, enquanto os Ofícios de Trevas, com raras exceções, estão praticamente extintos no Brasil.

Pela não consideração dessa cerimônia pré-tridentina, a composição para a segunda parte da Procissão do Enterro, encontrada em PDVV - Livros de música polifônica n. 3 e n. 4, acabou sendo catalogada por Manoel Joaquim[397] e, posteriormente, por José Augusto Alegria,[398] como oitavo Responsório das Matinas do Sábado Santo. Baseando-se nas mesmas informações, Régis Duprat[399] e, posteriormente, Régis Duprat e Carlos Alberto Balthazar[400] também atribuíram a mesma composição, encontrada em [009] MIOP/CP-CCL 298 (D), às Matinas do Sábado Santo. A seqüência específica dos textos desses manuscritos, no entanto, jamais ocorre como tal nessa Hora Canônica, além de estarem ausentes, em todos, os cinco versículos que, na Procissão do Enterro, são cantados pelo celebrante (*Æstimatus sum*, *Sepulto Domino*, *In pace factus est*, *In pace in idipsum* e *Caro mea*).

---

[395] Após o remanejamento das Horas Canônicas para suas posições originais, pelo Papa Pio XII (Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos de 16 de novembro de 1955), gerando o que hoje se conhece como *Semana Santa restaurada*, as Matinas do Sábado Santo passaram a ser cantadas no próprio Sábado. Cf.: PINTO, José Alberto L. de Castro. Dicionário prático de cultura católica, bíblica e geral. In: **Bíblia sagrada**: tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Nova edição, publicada com a aprovação de Sua Eminência Cardeal D. Jaime de Barros Câmara. [Rio de Janeiro]: Edição Barsa, 1971. p. 250, verbete "Semana Santa".

[396] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Op. cit. Livro Primeiro, Título XXXIII, n. 119, p. 52-53. Nem sempre a Procissão do Enterro era celebrada após as Matinas e Laudes (ou Ofício de Trevas) do Sábado Santo. Dois séculos mais tarde, em São Paulo, a Procissão do Enterro era prescrita antes do Ofício de Trevas, de acordo com Benedicto de Freitas (Actos diocesanos - Aviso n. 16: A Semana Santa. **Boletim Ecclesiastico: orgam official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 3, n. 10, p. 186-187, abr. 1908): "*Sexta-feira Santa - 17 de abril.* [...] *Ás 6 horas da tarde: Procissão do Enterro do Senhor, Sermão da Soledade pelo Revmo. Sr. Cônego Dr. João Evangelista Pereira Barros. Em seguida Ofício de Trevas.*"

[397] JOAQUIM, Manoel. Op. cit.. f. 53-56 e 70v-72r.

[398] BIBLIOTECA do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p. 13-16.

[399] DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. **Pau Brasil**, São Paulo: ano 3, n. 15, p. 69-78, nov./dez. 1986.

[400] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 2, 1994, n. 298, p. 47.

A presença de fragmentos musicais anônimos para os textos *Dormiam et requiescam*, *Locus ejus* e *Requiescet in spe* (exemplo 128), logo após o *Æstimatus sum / cum descendentibus*, em PDVV - Livro de música polifônica n. 4, f. 58v, não catalogados por Manoel Joaquim ou por José Augusto Alegria, somente corrobora a possibilidade de tratar-se esta de uma Procissão do Enterro e não do oitavo Responsório das Matinas do Sábado Santo.

Exemplo 128. ANÔNIMO. Fragmentos não catalogados da Procissão do Enterro, de PDVV - Livro de música polifônica n. 4, f. 58v. Partes preservadas de "*Cantus. 1.us*" (clave de Sol na 2ª linha) e "*Tenor*" (clave de Dó na 3ª linha). Alturas originais transpostas uma quarta abaixo, em virtude da utilização de *claves altas*.

3.2.7.3.6. Música para a Procissão do Enterro, em São Paulo e Minas Gerais

Os espécimes repertoriados apresentam música para um único estribilho da primeira parte (*Heu! Heu! Domine!*), mas para dois grupos de versículos da segunda parte (os iniciados com *Pupilli facti sumus* e os iniciados com *Jerusalem surge*) e para duas versões da segunda parte (*Æstimatus sum / cum descendentibus* e *Sepulto Domino*). O estilo utilizado nessas unidades musicais permutáveis nem sempre pode ser classificável como *estilo antigo*, pela excessiva utilização de cromatismos e repetições transpostas, típicas do *estilo moderno*. Por essa razão, foi necessário separar, no quadro 172, as unidades entre aquelas mais próximas do *estilo antigo* (número sem asterisco) e aquelas mais próximas do *estilo moderno* (número acompanhado de asterisco).

Quadro 172. Espécimes repertoriados da Procissão do Enterro em acervos paulistas e mineiros. As unidades assinaladas com asterisco são as mais próximas do *estilo moderno*, enquanto as restantes estão mais próximas do *estilo antigo*.

Unidades musicais permutáveis	Nº	Grupos de cópias	Número de conjuntos
I - *Heu! Heu! Domine!* (Estribilho da primeira parte)	**1**	**[043] ACMSP P 118 (A)**	**3**
	2	**[044] ACMSP P 133 (B)**	**1**
	3	**[045] ACMSP P 253 (G) [045] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (G)] [045] OLS, sem cód. - II (G)**	**1 2 1**
	4	**[046] CCLAC/MCG 368 (A)**	**1**
	5*	**[047] ECA/USP-LM AY 416-418 (A)**	**1**
	6	**[048] ECA/USP-LM-CP 322- 332 (A)**	**5**
	7	**[049] MMM BC SS-18 (A)**	**4**
	8	**[050] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D)]**	**1**
	9*	**[180] MIOP/CP-CCL 127 (G)**	**3**
II - *Pupilli facti sumus* (Versículos da primeira parte - versão 1)	**1**	**[119] ACMSP P 253 (H) [119] ECA/USP-LM AY 396-421 (B) [119] ECA/USP-LM-CP 322- 332 (B) [119] OLS, sem cód. - II (H) [119] OLS, sem cód. - IV (A)**	**1 6 4 1 9**
	2	**[120] CCLAC/MCG 368 (B)**	**1**
	3	**[121] ECA/USP-LM AY 416-418 (B) [121] ECA/USP-LM-CP 330-331 (B) [121] OLS, sem cód. - V**	**1 1 1**
	4	**[122] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (H)]**	**2**
	5	**[123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E)]**	**1**
III - *Jerusalem surge* (Versículos da primeira parte - versão 2)	**1**	**[063] ACMSP P 118 (B)**	**3**
IV - *Æstimatus sum / cum descendentibus* (2ª parte - versão 1)	**1**	**[008] ACMSP P 253 (I) [008] ECA/USP-LM-CP 322-332 (D) [008] MMM BC SS-18 (C) [008] OLS, sem cód. - II (I)**	**1 2 4 1**
	2	**[009] MIOP/CP-CCL 298 (D)**	**1**
V - *Sepulto Domino* (segunda parte - versão 2)	**1**	**[129] ACMSP P 118 (C)**	**3**
	2	**[130] CCLAC/MCG 368 (C)**	**1**
	3	**[131] MIOP/CP-CCL 127 (H) [131] MIOP/CP-CCL 298 (C)**	**3 1**
	4	**[132] MMM BC SS-18 (B)**	**4**
	5	**[133] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (F)]**	**1**
	6*	**[211] ACMSP P 253 (J) [211] OLS, sem cód. - II (J)**	**1 1**
	7	**[212] ECA/USP-LM AY 416-418 (C)**	**1**
	8*	**[213] ECA/USP-LM-CP 322-332 (D) [213] OLS, sem cód. - IV (B)**	**3 3**
	9*	**[214] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (I)]**	**2**
	10*	**[215] OLS, sem cód. - V (B)**	**1**

Todos os espécimes repertoriados para a Procissão do Enterro, incluindo aqueles cuja música está mais próxima do *estilo moderno* apresentam, à exceção do *Sepulto Domino* n. 5 de [131] MIOP/CP-CCL 127 (H) [C-3/4/7 (H)] e de [131] MIOP/CP-CCL 298 (C), música a quatro vozes sem qualquer acompanhamento instrumental, mas al-

guns estribilhos da primeira parte (*Heu! Heu! Domine!*), em outros acervos, podem ser encontrados com música a três vozes, provavelmente em decorrência da prescrição bracarense para o canto por três tiples. A predominância de música "a cappella" e a quatro vozes é, portanto, muito grande para esta cerimônia, não tendo sido encontrado nenhum exemplo com a utilização de instrumentos característicos do *estilo moderno*.

Essas particularidades fazem da Procissão do Enterro uma das cerimônias na qual o *estilo antigo* foi mais freqüente no Brasil, fenômeno possivelmente ligado à sua grande difusão no Brasil desde o século XVI e à conseqüente permanência de composições antigas em acervos musicais. A alta diversidade de UMPs entre os manuscritos repertoriados indica que seria possível que algumas delas, além de [009] MIOP/CP-CCL 298 (D), também possa ter origem portuguesa e/ou anterior ao século XVIII (quadro 173).

Quadro 173. Correspondência entre as unidades musicais permutáveis da Procissão do Enterro. Algarismos romanos indicam as UMPs (ver quadro 172) e algarismos arábicos as composições repertoriadas para cada uma delas.

Grupos	Número de conjuntos	Unidades musicais permutáveis				
		I	II	III	IV	V
ACMSP P 118	**3**	**1 [043]**	**-**	**1 [063]**	**-**	**1 [129]**
ACMSP P 133	**1**	**2 [044]**	**-**	**-**	**-**	**-**
ACMSP P 253	**4**	**3 [045]**	**1 [119]**	**-**	**1 [008]**	**6* [211]**
CCLAC/MCG 368	**1**	**4 [056]**	**2 [120]**	**-**	**-**	**2 [130]**
ECA/USP-LM AY 402-421	**6**	**-**	**1 [119]**	**-**	**-**	**-**
ECA/USP-LM AY 416-418	**2**	**5* [047]**	**3 [121]**	**-**	**-**	**7 [212]**
ECA/USP-LM CP 322- 332	**4**	**6 [048]**	**1 [119]**	**-**	**1 [008]**	**8* [213]**
ECA/USP-LM CP 330-331	**1**	**-**	**3 [121]**	**-**	**-**	**8* [213]**
MIOP/CP-CCL 127	**3**	**9* [180]**	**-**	**-**	**-**	**3 [131]**
MIOP/CP-CCL 298	**1**	**-**	**-**	**-**	**2 [009]**	**3 [131]**
MMM BC SS-18	**4**	**7 [049]**	**-**	**-**	**1 [008]**	**4 [132]**
MMM MA SS-16 [M-2 V-1]	**2**	**3 [045]**	**4 [122]**	**-**	**-**	**9* [214]**
9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4]	**1**	**8 [050]**	**5 [123]**	**-**	**-**	**5 [133]**
OLS, sem cód. - II	**1**	**3 [045]**	**1 [119]**	**-**	**1 [008]**	**6* [211]**
OLS, sem cód. - IV	**9**	**-**	**1 [119]**	**-**	**-**	**8* [213]**
OLS, sem cód. - V	**1**	**-**	**3 [121]**	**-**	**-**	**10* [215]**

Um fenômeno particularmente interessante nos espécimes polifônicos acima descritos é a presença de *cantus firmus* baseados em versões impressas do cantochão para a Procissão do Enterro: elementos melódicos desse cantochão são perceptíveis no estribilho da primeira parte e nos versículos da primeira parte (versão 1) de praticamente todos os manuscritos repertoriados. Em [050/123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D/E)

C-4], no entanto, é nítida a utilização de um *cantus firmus* em T, baseado no cantochão impresso no *Missale Bracharense* (1558), tanto no estribilho (exemplo 129), quanto nos versículos da primeira parte (exemplo 130).[401]

Exemplo 129. ANÔNIMO. Estribilho da primeira parte da Procissão do Enterro de [050] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D) C-4], com *cantus firmus* em T.

Exemplo 130. ANÔNIMO. Primeiro versículo da primeira parte da Procissão do Enterro de [123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E) C-4], com *cantus firmus* em T.

A presença de *cantus firmus* em vários espécimes polifônicos da Procissão do Enterro, sobretudo em [050/123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D/E) C-4], evidencia uma ligação direta de tais composições com fontes impressas relativas à liturgia bracarense. Essa constatação aumenta a probabilidade de tais obras terem sido escritas em Portugal, onde o contato com o cantochão bracarense foi bem maior que no Brasil.

---

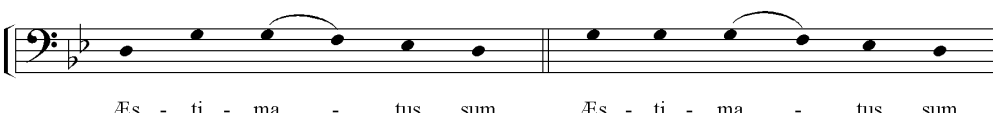
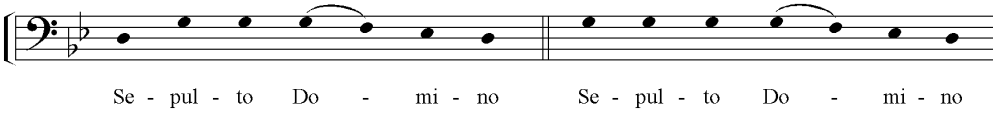
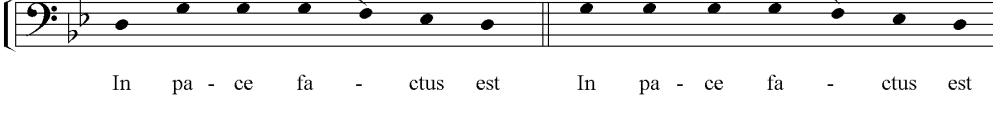
[401] A Procissão do Enterro, em [050/123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D/E) C-4], não apresenta partes de S e A (aqui restauradas) e foi copiada em claves altas, com tônica em Dó e sem acidentes na armadura de clave. A transposição com a qual esta música foi aqui apresentada (quinta justa abaixo) torna idênticas as alturas do *cantus firmus* em T e da melodia impressa no *Missale Bracharense* de 1558.

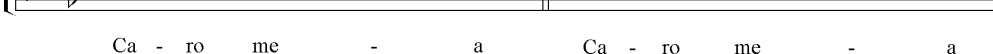
3.2.7.3.7. Reconstituição da Música para a Procissão do Enterro

Devido à complexidade desta celebração, a reconstituição criteriosa da música para a Procissão do Enterro, encontrada em manuscritos brasileiros e mesmo portugueses, requer a observância das informações históricas e das prescrições cerimoniais até agora conhecidas. Este caso também permite compreender a diferença entre a cópia como atividade musical (preocupada apenas com questões estéticas) e a transcrição como atividade musicológica (preocupada também com questões históricas e documentais).

Exemplo particularmente interessante para esse trabalho é o da Procissão do Enterro de [045/119/008] ACMSP P 253 (G/H/I) e [045/119/008] OLS, sem cód. - II (G/H/I). Nesses grupos não está indicada a alternância do coro que canta o *Heu! Heu! Domine!* com o coro que canta os versículos, no caso, apenas **a**, **b** e **c**. A reconstituição dessa música com a repetição do estribilho *Heu! Heu! Domine!* após cada um dos versículos, além da execução a dois coros da primeira parte, torna o resultado final compatível com as informações históricas e cerimoniais disponíveis.

O [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus in lacum* existe em [008] ACMSP P 253 (I) e [008] OLS, sem cód. - II (I), mas aparece também em [008] ECA/USP-LM CP 322-332 (D) e [008] MMM BC SS-18 (C). O ACMSP P 253 oferece duas possibilidades para a segunda parte: cantar o *Æstimatus sum* e textos subseqüentes (exemplo 133), como na primeira versão encontrada nos cerimoniais portugueses, ou cantar somente o *Sepulto Domino*, uma variante da segunda versão, aliás, a que se canta até hoje em São João del Rei (MG). A indicação aparece em todas as partes do manuscrito, após o *Æstimatus sum / cum descendentibus*: "*Fim. Quando não se cantar o Cum descendentibus, cantar-se-á o seguinte*", surgindo, na próxima página, o *Sepulto Domino* (exemplo 131). Mais interessante ainda é a maneira como o manuscrito indica os cinco versículos ausentes na primeira opção para a segunda parte (*Æstimatus sum*). Antes do *Cum descendentibus* pode-se ler: "*O Padre diz Æstimatus sum*". Os demais versículos entoados pelo celebrante estão indicados no documento, mas a música de tais versículos não consta neste e em nenhum outro manuscrito brasileiro conhecido com textos para a Procissão do Enterro.

Exemplo 131. ANÔNIMO. Segunda parte (versão 2) da Procissão do Enterro de [211] ACMSP P 253 (J) e [211] OLS, sem cód. - II (J).

Para reconstituir o cantochão entoado pelo celebrante na primeira versão, pode-se utilizar uma informação do *Thezouro de ceremonias* (1734), de João Campelo de Macedo,[402] segundo o qual: "*O Celebrante, tanto que o túmulo está colocado sobre a peanha, o incensa com três ductos, e inclinado com os Ministros, diz os versos seguintes, descendo de Fá a Mi na última*". Em *O Eclesiástico instruido* (1788), de Bernardo da Conceição, o cantochão dos versículos da primeira parte já apresenta o intervalo Fá-Mi no final do estribilho *Heu! Heu! Domine!* e na cadência intermediária dos versículos. É possível, portanto, reconstruir os cinco versículos da segunda parte, cuja entoação cabe ao celebrante (exemplo 132), com base na versão apresentada por Bernardo da Conceição, como no *absque patre* do exemplo 125.

Note-se que a estrutura escalar do *Æstimatus sum* aqui proposto também aparece na primeira frase do baixo vocal da Segunda parte de [008] ACMSP P 253 (I), ECA/USP-LM CP 322-332 (D), [008] MMM BC SS-18 (C) e [008] OLS, sem cód. - II (I) (*cum descendentibus in lacum*), porém uma segunda maior abaixo (com as notas Fá, Mi β, Ré β e Dó, entre outras), corroborando a hipótese de ter sido utilizado cantochão semelhante a este para os cinco versículos a serem cantados pelo celebrante (exemplo 133). O desenho melódico utilizado nas frases "*Salvator noster*" e "*absque patre*" em *O Eclesiástico instruido* também é próximo do que se observa no primeiro motivo da composição polifônica.

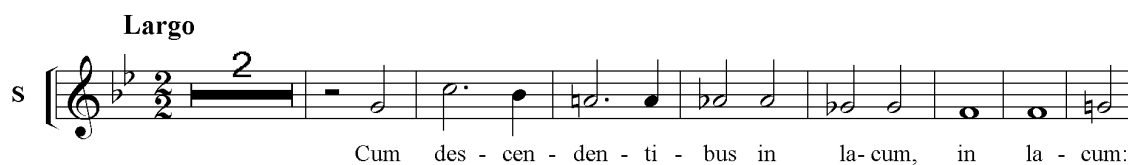
Exemplo 132. Duas soluções possíveis para a reconstituição da melodia dos cinco versículos cantados pelo celebrante na segunda parte da Procissão do Enterro (textos referentes à primeira versão - quadro 172), aqui apresentados na mesma transposição do [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus* de [008] ACMSP P 253 (I), [008] ECA/USP-LM CP 322-332 (D), [008] MMM BC SS-18 (C) e [008] OLS, sem cód. - II (I).

[402] MACEDO, João Campelo de. Op. cit. p. 539.

Exemplo 133. Notas Fá, Mi β , Ré β e Dó, nos c. 5-10 da segunda parte da Procissão do Enterro de [008] ACMSP P 253 (I), [008] ECA/USP-LM CP 322-332 (D), [008] MMM BC SS-18 (C) e [008] OLS, sem cód. - II (I).

O mesmo procedimento poderia ser aplicado às seções com o texto *Cum descendentibus in lacum*, associadas a composições para a primeira parte da Procissão do Enterro, nas quais existem evidências da utilização de *cantus firmus* baseado na melodia impressa no *Missale Bracharense* (1558), o que não foi observado entre os manuscritos repertoriados. O caso do *Cum descendentibus* de [009] APDVV - LMP 3, f. 56v-57r, [009] APDVV - LMP 4, f. 53v-54r, e [009] MIOP/CP-CCL 298 (D) é um pouco mais complexo, pois não está associada a ele nenhuma composição para a primeira parte da Procissão do Enterro nos manuscritos conhecidos.

Embora não seja possível saber, até o momento, se a melodia impressa por Bernardo da Conceição em 1788 já existia em fins do século XVI (quando essa UMP pode ter sido composta por Ginés de Morata), existe uma certa analogia entre o traçado melódico utilizado nas frases "*Salvator noster*" e "*absque patre*" da Procissão do Enterro de *O Eclesiástico instruido* (exemplo 125) e o primeiro motivo utilizado por Morata no *Cum descendentibus in lacum* (exemplo 134), o que também explicaria a semelhança entre este e o motivo observado na composição para o mesmo texto em [008] ACMSP P 253 (I), [008] ECA/USP-LM CP 322-332 (D), [008] MMM BC SS-18 (C) e [008] OLS, sem cód. - II (I) (exemplo 135).

Exemplo 134. GINÉS DE MORATA. Segunda parte da Procissão do Enterro de [009] APDVV - LMP 3, f. 56v-57r, [009] APDVV - LMP 4, f. 53v-54r e [009] MIOP/CP-CCL 298 (D). Primeiro motivo, na parte de S, c. 1-14. Alturas originais transpostas uma quarta abaixo, em virtude da utilização de *claves altas*.

Exemplo 135. ANÔNIMO. Segunda parte da Procissão do Enterro de [008] ACMSP P 253 (I), [008] ECA/USP-LM CP 322-332 (D), [008] MMM BC SS-18 (C) e [008] OLS, sem cód. - II (I). Primeiro motivo, na parte de S, c. 1-10.

Os manuscritos com música para Procissão do Enterro, em acervos paulistas e mineiros, revelam estreita relação com informações apresentadas em livros litúrgicos bracarenses e em cerimoniais portugueses dos séculos XVII e XVIII, mas também apresentam particularidades não observadas nessas fontes, ou mesmo nos manuscritos até agora descritos em Portugal. Novos estudos sobre o texto e a música da Procissão do Enterro poderão esclarecer aspectos ainda desconhecidos da prática musical religiosa brasileira e portuguesa, desde que sejam relacionadas informações de fontes americanas e européias. Fundamentais, entretanto, serão novos estudos sobre os aspectos sociais de tal cerimônia, incluindo o papel das irmandades, ordens conventuais, ordens terceiras e dioceses em sua celebração.

3.2.7.4. Bênção do Santíssimo Sacramento no Domingo da Ressurreição

Esta cerimônia, embora litúrgica, não está prescrita para o Domingo da Ressurreição nos livros de ofícios da Semana Santa, sendo um costume local, como a Procissão descrita no item anterior. A Bênção do Santíssimo Sacramento ocorre atualmente em São João del Rei, logo após a chegada da Procissão na Catedral. Após uma Oração, pelo bispo, seguido do canto do Versículo *Tu es Petrus*, sua Resposta *Et super hanc petram* e de um *Bendito seja Deus*, pelo bispo e pelo povo, canta-se o *Pater noster* e o *Ave Maria*, com o *Gloria Patri*. Depois disso canta-se o *Tantum ergo* (quinta e sexta estrofes do Hino *Pange lingua gloriosi*), o Versículo *Panem de cœlo præstitis eis, alleluia* e sua Resposta *Omne delectamentum in se habentem, alleluia* (pelo bispo e pelo povo). A cerimônia, em São João del Rei, é encerrada com uma Oração pelo bispo e com um Hino em português a Nossa Senhora do Pilar.[403]

O *Tantum ergo* é um dos Hinos cantados durante a Bênção do Santíssimo Sacramento em várias ocasiões, após o *Ave verum corpus*, o *Adoro Te*, o *Homo quidam*, o *O quam suavis* e o *O sacrum convivium*.[404] A única composição em *estilo antigo* para esta cerimônia foi encontrada nos dois conjuntos de [136] MMM BC SS-10 e já analisada no item referente à Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento na Quinta-feira Santa (item 3.2.6.4).

3.2.7.5. Coroação de Nossa Senhora no Domingo da Ressurreição

Esta cerimônia, não prescrita nos livros de ofícios litúrgicos da Semana Santa, marca, em São João del Rei, o final das celebrações desse período. O principal ato dessa função, após o canto da Antífona de Nossa Senhora, é a retirada das espadas cravadas no coração da imagem de Nossa Senhora das Dores (que fora conduzida nas procissões da Quaresma) e a colocação de uma coroa em sua cabeça, para simbolizar o final de seu sofrimento e o triunfo pela ressurreição de Cristo. Após a Coroação, canta-se o *Te Deum laudamus*, sempre alternado. Abaixo estão os textos cantados nessa ocasião, sublinha-

---

[403] PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra. p. 518-519.

[404] MISSAL quotidiano e vesperal; por Dom Gaspar Lefebvre beneditino da Abadia de S. André; notação moderna da música por P. Ch. van de Walle; ilustrações de R. de Cramer. Bruges (Bélgica), Desclée de Brouwer & Cie., 1960. p. 1936-1943.

dos aqueles para os quais existe música polifônica em acervos brasileiros de manuscritos musicais:[405]

- Regina cœli, lætare [Antífona de Nossa Senhora, pelo coro]
- Te Deum laudamus [Hino de Ação de Graças, pelo coro]
- **R.** *Benedicamus Domino.* **V.** *Alleluia, alleluia.*
- **R.** *Deo gratias.* **V.** *Alleluia, alleluia.*

A transfiguração da imagem de Nossa Senhora, da Quaresma para a Páscoa, já era observada em Portugal no século XVII. Agostinho de Santa Maria, que descreveu as procissões que se realizavam no Real Mosteiro de Lorvão nesses tempos litúrgicos, assinala a mudança de aspecto da imagem de Nossa Senhora, aqui denominada "*da Soledade*":[406]

> "*Em Sexta-feira Santa (e também em todas as sextas-feiras de março) aparece aquela imagem da Senhora* [da Soledade, do Real Mosteiro de Lorvão] *com um rosto muito enfiado, e com mostras de trespassada de uma grande dor, que parece uma pessoa viva posta em uma grande agonia, e se representa à vista, que lhe estão correndo as lágrimas;* [...] *Porém no Sábado Santo, e no Domingo da Ressurreição do Senhor aparece tão revestida de uma celestial alegria, que em todos a está infundindo*"

A Coroação de Nossa Senhora parece ser um desdobramento da Procissão do Santíssimo Sacramento, tal como descrita por Antônio de São Luiz, no *Mestre de ceremonias* (1789). Nesta, também se cantava o *Te Deum laudamus* (Hino de Ação de Graças) e o *Regina Cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora), além do Hino *Ad regias agni dapes*:[407]

> "*No decurso da procissão, acabando-se de cantar o* Te Deum laudamus, *levantem os cantores o Hino* Ad regias agni dapes; *e concluído este, os mais do Tempo Pascal, que o Ritual aponta, deixando lugar para depois de se ter entrado na igreja, se cantar a Antífona de Nossa Senhora* Regina Cæli lætare, *de sorte que ocupe todo o tempo até que o Senhor se ponha sobre o Altar. Tudo isto que se for cantando há de dizer ao mesmo tempo em voz medíocre, alternadamente com o Diácono e Subdiácono, o Celebrante, o qual levará sempre o Santíssimo diante dos olhos, e caminhará com muita gravidade, elevando-lhe os Ministros o pluvial.*"

---

[405] PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra. p. 522-530.
[406] SANTA MARIA, Agostinho de. Op. cit. v. 4, 1712, Livro II, Título LXXVII, p. 581-582.
[407] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LXXIV, § 1097 e 1099, p. 326-327.

Tanto a Coroação de Nossa Senhora quanto o final da Procissão do Santíssimo Sacramento descrita por Antônio de São Luiz utilizam textos comuns a outros ofícios do Tempo Pascal ou das últimas celebrações do Sábado Santo: *Regina cæli lætare* é a Antífona do final das Completas de Sábado Santo e das Completas de Domingo da Ressurreição e também a Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal; *Ad regias agni dapes* é o Hino das Vésperas do Tempo Pascal *Te Deum laudamus* (Hino de Santo Ambrósio e Santo Agostinho) é o hino que encerra as Matinas de Domingo da Ressurreição.

A única composição em *estilo antigo* repertoriada, cujo texto poderia ser utilizado na Coroação de Nossa Senhora ou na Procissão do Santíssimo Sacramento descrita por Antônio de São Luiz em 1789 é a Antífona *Regina Cæli lætare* de [126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6].[408] A cópia, em notação proporcional, possui a caligrafia mais clara e precisa de todo o Grupo de Mogi das Cruzes. A obra emprega a *proporção sesquiáltera por uso* (C3) e o mesmo sistema de hemíolas verificado na Missa e Vésperas do Sábado Santo de [015/002/003] TA-AAC [MSP (V/W/X)], o que corrobora a associação das composições em *estilo antigo* com mensuração ternária do Manuscrito de Piranga e do Grupo de Mogi das Cruzes às celebrações mais festivas da Semana Santa.

3.3. Ordinário da Missa

A *Missa Æterna Christi Munera* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), de [072] MIOP/CP-CCL 303, foi o único exemplo encontrado do Ordinário da Missa sem especificidade (Proprium de Tempore, Proprium de Sanctis, Missæ Rituales, etc.), que não utiliza o *estilo moderno*. Não se trata, propriamente de um caso de *estilo antigo*, mas do próprio estilo palestriniano. Os conjuntos manuscritos dessa composição, atualmente arquivados no MIOP, foram recolhidos por Francisco Curt Lange em acervo musical de uma cidade mineira cujo nome o musicólogo não registrou, falha metodológica que acarretou a perda de informações sem as quais torna-se difícil especular sobre a utilização da música de Palestrina no Brasil.

Curt Lange não indicou a procedência exata de centenas de conjuntos recolhidos em Minas Gerais a partir da década de 1940, talvez para evitar reivindicações dos anti-

[408] [126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un - f. 23-24] - "*Tiple a4*". Sem indicação de copista, sem local, [anterior à década de 1760]: partes de ST. Embora não exista indicação de cópia ou autoria, Régis Duprat imprimiu essa obra atribuindo-a a Faustino Xavier do Prado. Cf.: DUPRAT, Régis (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. p. 22-24.

gos proprietários. Como grande parte desse material não possui indicações de data, local e copista, encontra-se arquivado no MIOP mais como fontes de repertório musical do que fontes documentais, alijadas do contexto que as gerou e que lhes deu significado. Várias coleções particulares foram constituídas dessa maneira nas últimas décadas, dificultando a consulta por parte de especialistas e desagregando arquivos cuja história torna-se, assim, muito difícil de ser conhecida.

Além de um fac-símile de uma das páginas, a única informação deixada por Curt Lange sobre [072] MIOP/CP-CCL 303 foi a seguinte: "[...] *encontramos em um arquivo uma Missa de Palestrina,*[409] *prolixamente copiada, talvez ao redor de 1800 ou antes, 'impossível de ser cantada por ser puro* cantochão*', segundo a curiosa explicação que me deu seu anterior proprietário, um velho* Mestre de Cantoria. [...]."[410] O mais recente dos três conjuntos preservados (de fins do século XIX) possui a assinatura "*J. Conceição*", provavelmente de Justino da Conceição, ouropretano que chegou em Belo Horizonte no início do século XX e cujo arquivo musical foi adquirido por Curt Lange em 1944. Os demais não possuem indicação de procedência, sendo o mais antigo do início do século XIX, o mesmo que Curt Lange calculou ter sido copiado ao redor de 1800. A informação recolhida por Curt Lange evidencia dois fenômenos: a configuração das melodias palestrinianas à maneira do cantochão (como visto no item 2.3) e a pequena familiaridade dos músicos mineiros com esse estilo, no início do século XX.

A composição de Palestrina, que utilizou como *cantus firmus* um cantochão pré-tridentino para o *Æterna Christi munera* (Hino das Matinas do Comum dos Apóstolos e Evangelistas) foi impressa no Livro V do *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus* (Veneza, 1591).[411] Não existem informações sobre a chegada dessa obra ao Brasil mas, a julgar pelas inúmeras cópias manuscritas de composições Palestrina em acervos portugueses, é possível supor que, de Portugal, uma cópia manuscrita dessa composição

---

[409] Trata-se, seguramente, de [072] MIOP/CP-CCL 303 [C-1/2/3], pois Curt Lange, em seu artigo, reproduz uma das folhas dessa Missa, que coincide com C-1, cujo título é: "*Missa de Palestrina Tiple*" (sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do século XIX]: partes de SATB).

[410] "[...] *encontramos en un archivo una Misa de Palestrina, prolijamente copiada, tal vez alrededor de 1800 o antes, 'imposible de ser cantada por ser puro* canto-chão*', según la curiosa explicación que me dió su anterior propietário, un viejo* Mestre de Cantoria. [...]." Cf.: LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro: ano 6, n. 6, p. 416, abr. 1946.

[411] PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. **IOANNIS / PETRALOYSII / PRÆNESTINI / Sacrossantæ Basilicæ Vaticanæ Capelæ Magistri: / Missarum cum Quatuor**, **Quinque et sex vocibus. / LIBER QVINTUS**, **/ NVNC DENVO IMPRESSVS. / Æterna Christi munera. / Jam Christus astra ascenderat. / Panis quem ego dabo. / Iste confessor. / Nigra sum. A 5. / Sicut lilium inter spinas. A 5. / Nasce la gioia mia. A. 6. / Missa sine nomine. A 6. /** VENETIIS, / Apud Hæredem Hieronymi Scoti. / MDXCI. Cf.: PIERLUIGI da Palestrina's Werke: herausgegeben von Franz Xaver Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. v. 14, p. v-vi e 1-14.

foi enviada ao Brasil. De fato, na biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa existe um pequeno códice manuscrito do século XVII ou XVIII, com o Ordinário de duas Missas em estilo renascentista sem indicação de autor, a segunda das quais (f. 18v-35r) corresponde à *Missa Æterna Christi Munera* de Palestrina.[412]

A peculiaridade dos manuscritos mineiros dessa Missa está na maneira como foram copiados: em todos os conjuntos, os valores das notas foram reduzidos à metade, em relação à edição de 1591, para adequação à notação musical característica do século XIX. O segundo conjunto é uma parte de baixo instrumental, ausente na edição original e mesmo na cópia do Paço Ducal, mas bastante comum nas execuções brasileiras do período. O conjunto mais singular é o terceiro, um arranjo para Harmônio de J. (Justino?) Conceição, muito comum na música religiosa a partir de fins do século XIX. A característica mais interessante, contudo, está na cópia do *Agnus Dei*. O texto utilizado na maior parte do ano litúrgico está baseado na apresentação tripla de uma frase, a última das quais com uma diferença ao final (abaixo sublinhada):

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: <u>dona nobis pacem</u>.

Essa diferença motivou muitos compositores a escreverem polifonia somente para a primeira e terceira frases, legando aos cantores a repetição da primeira. Foi o que ocorreu na edição de 1591 da *Missa Æterna Christi Munera* de Palestrina, com a particularidade de estar, a última frase (denominada *Agnus Dei* II), escrita a cinco vozes, enquanto o restante da Missa está a quatro vozes. Os três copistas mineiros omitiram a frase a cinco vozes e somente ela, provavelmente devido ao costume já estabelecido nos conjuntos musicais da região, de se cantar quase sempre a quatro vozes.

Observa-se, assim, a total falta de pudor em relação à “autenticidade” da música: as modificações eram feitas de acordo com as necessidades, ficando em segundo plano as características “originais” da composição, prática que motivou alterações de todo o tipo, em composições no *estilo antigo* ou *moderno*. Mais difícil é determinar a ocasião na qual essa Missa teria sido empregada. A hipótese mais plausível é o seu canto nas Missas dos domingos do Advento e da Quaresma (incluindo o Domingo de Ramos), nos quais, como vimos, o *estilo antigo* foi usual. Nesse caso, o *Gloria* não teria utilidade

---

[412] ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa**. Livro de música manuscrita n. 1, p. 11.

(não existe *Gloria* nessas Missas), mas assim mesmo foi copiado, diferentemente do *Agnus Dei... dona nobis pacem*, sumariamente omitido.

3.4. Liturgia dos defuntos e Ofícios de Sepultura

3.4.1. Missa e Matinas dos Defuntos

O emprego do órgão e da polifonia nas Missas e nas Matinas dos Defuntos fora proibido no *Cæremoniale Episcoporum* de 1600: "*Em Missas e Ofícios dos Defuntos, não será usado o órgão nem a música chamada figurada, mas somente o cantochão.*"[413] Essa proibição foi mantida até o século XX, pois à pergunta "*Pode-se tocar o órgão durante as Lições matutinas do Ofício dos defuntos e na Missa dos Defuntos quando silencia o coro?*", o Decreto n. 4243 (16 de dezembro de 1909) da Sagrada Congregação dos Ritos deu resposta negativa.[414] Ainda nas Constituições do Bispado de Coimbra (1929) o órgão era vetado:[415]

> "*Durante o Ofício de defuntos não é permitido o uso do órgão ou harmônio; mas é permitido durante a Missa de defuntos e na* Absolvição, *mas somente para sustentar as vozes* et sileant intrumenta cum silet *cantus segundo o Cerimonial dos Bispos, liv. I, cap. 28, n. 13 (S.C.R. 15 abril 1905 ad 2 e 3 no Can. Cont., pág. 419, e 16 de dezembro de 1909, n. 4243 ad 5)*"

Como as proibições tridentinas para a utilização do órgão acabaram recebendo interpretações diferentes, à medida em que o *estilo moderno* foi se estabelecendo na música religiosa, a partir do século XVII, o emprego do órgão acabou não sendo uma prática totalmente ausente na Liturgia dos Defuntos. Por isso, mesmo diante da legislação litúrgica em vigor, Luís Rodrigues informava, em 1943, que o acompanhamento do órgão no Ofício dos Mortos não deveria ser absolutamente proibido:[416]

---

[413] "*In Missis, & officis defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu firmu.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro I, cap. XXVIII, § 13, p. 113.

[414] "*An pulsari possint organa cum canuntur Lectiones Matutini in Oficio Defunctorum, et in Missa pro Defunctis, quando Chorus silet?* Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 128-129.

[415] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 220. § 1224.

[416] Idem. Ibidem. p. 221.

> "*Quanto à interpretação deste cânon que diz que não é permitido o uso do órgão ou harmônio, não sei se seremos obrigados, estritamente, a interpretar assim os decretos e consultas.*
>
> *Recentemente H. Potiron, bem versado em liturgia e com o visto de D. Cardine, organista de Solesmes e de D. Gajar, mestre do coro da mesma Abadia, publicou o acompanhamento de todo o ofício, tendo o* imprimatur *de D. R. Beaussart.*
>
> *Será proibido absolutamente o acompanhamento do ofício? penso que não.*"

A maneira de adequar o respeito da legislação litúrgica à utilização do órgão, acabou sendo, como na maioria dos casos aqui estudados, a utilização do *estilo antigo*, às vezes com o emprego de um instrumento grave dobrando a melodia do baixo vocal (fagote, violoncelo, contrabaixo, etc.). Joaquín Pena e Higino Anglés informam que "[...] *na Espanha foi costume muito arraigado compor a Missa de Requiem em 'estilo antigo' sem instrumentos, inclusive durante todo o século XVIII.*"[417] Em São Paulo e Minas Gerais, durante os séculos XVIII e XIX, o fenômeno foi semelhante, destacando-se, entretanto, o uso sistemático de um acompanhamento instrumental grave, como se observa na Missa dos Mortos de [127] MIOP/CP-CCL 268 e no Invitatório e Responsórios do Ofício dos Mortos de [125/022] ACMSP P 076 (A/B), no caso, acompanhados com uma parte cifrada de órgão.

A Missa dos Mortos (*Requiem æternam*) encontrada em [127] MIOP/CP-CCL 268 está arquivada, no Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG), com uma capa do século XIX que não foi confeccionada exatamente para esse conjunto e somente na qual encontra-se o frontispício com o nome de André da Silva [Gomes]. Essa discordância pode ser percebida já no título da capa - "*Missa pro Defunctis*" - diferente do título das partes: "*Missa de Defunto*". O manuscrito pertenceu ao Arquivo Manuel José Gomes, hoje no Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e foi citado por Vincenzo Cernicchiaro em um dos primeiros compêndios de história da música brasileira, em 1926:[418]

---

[417] "[...] *en España fué costumbre muy arraigada componer la Misa de Requiem en 'estilo antiguo' sin instrumentos, incluso durante todo el siglo XVIII.*" Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 1539.

[418] "*André da Silva Gomes che viveva ancora nel 1840, la cui origine, come quella di tant'altri, è ignorata, accresce il numero delle composizioni sacre dell'epoca, scrivendo un 'Miserere' per le 'Matinas di IV e V feira de trevas', per coro e orchestra. Dello stesso si ha anche un 'Officio de defuntos' per 'Otto voci' ed organo, con basso cifrato, ed una 'Messa pro defuntis'.*" Cf.: CERNICCHIARO, Vicenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano, Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. p. 158.

> "*André da Silva Gomes, que ainda vivia em 1840 e cuja origem, como a de tantos outros é ignorada, aumentou o número de composições sacras da época, escrevendo um 'Miserere' para as 'Matinas de Quarta e Quinta-feira de Trevas', para coro e orquestra. Desse mesmo compositor existe, ainda, um 'Officio de defuntos' para 'Oito vozes' e órgão com baixo cifrado, e uma 'Missa pro defunctis'.*"

Francisco Curt Lange, que elaborou uma lista das obras do Arquivo Manuel José Gomes em 1944, publicando-a em 1988,[419] citou a Missa de Defuntos referida por Cernicchiaro entre as "*Composições do Tenente Coronel André da Silva Gomes*",[420] posteriormente incorporando o manuscrito à sua coleção pessoal, em Montevidéu (Uruguai). Por essa razão, o manuscrito não aparece no Museu Carlos Gomes, de acordo com o catálogo publicado por Lenita Nogueira em 1997,[421] mas sim na Coleção Curt Lange, recebida pelo Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG) em 1982.[422]

A obra utiliza o *estilo antigo* "tardio", o órgão cifrado e a alternância entre cantochão e polifonia no Intróito e no Comúnio, além do cantochão na primeira frase do Gradual, do Ofertório e do *Agnus Dei*. A composição emprega a imitação motívica de uma forma bastante elaborada, com motivos longos apresentados "a descoberto" ou já acompanhados de seus contrassujeitos. Não foi repertoriado outro exemplo em *estilo antigo* "tardio" com o uso tão sistemático do processo de imitação como neste.

As Matinas de Defuntos de [125/022] ACMSP P 076 (A/B), que contém o Invitatório e os nove Responsórios, também é um exemplo do *estilo antigo* "tardio". Existe uma cópia dessa composição no Museu Carlos Gomes,[423] sem indicação de autor e com acréscimo de violinos, clarinetes e trombone, mas o Invitatório *Regem cui omnia vivunt* (e somente ele) aparece associado a outro conjunto de Responsórios matutinos em um manuscrito do mesmo arquivo, em cópia do próprio Manuel José Gomes, na qual a autoria está atribuída a Manoel Dias de Oliveira.[424] A indicação de autoria em somente um

---

[419] LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 11, p. 71-139, 1988/1989, seção "O descobrimento, em Campinas, do arquivo do Mestre de Capela e de banda Manuel José Gomes (levantamento de um inventário provisório em 1944)", p. 130-135, mais especificamente na p. 133.
[420] Idem. Ibidem. p. 138, 11ª referência.
[421] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. p. 226-242 (obras de André da Silva Gomes).
[422] Cf.: 1) MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 2, 1994, p. 268, p. 29-30; 2) DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. n. 32, p. 151.
[423] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. n. 34, p. 45-46.
[424] "*Officio de Defunctos pelo Capitão Manoel Dias de Olivr^{a} / De / M. J. Gomes*". Cf.: 1) LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 11, p. p. 136, 1988/1989; 2) NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit. n. 33, p. 43-45.

dos manuscritos e a inexistência de outras composições em *estilo antigo* "tardio" com a menção desse compositor nas cópias, suscita dúvidas em relação à atribuição de Manuel José Gomes.

Esta obra utiliza o órgão cifrado e algumas passagens imitativas, mas sempre com motivos curtos. A textura contrapontística, entretanto, é elaborada, embora sem o grau de perícia verificado em [217] MIOP/CP-CCL 268. A utilização do mesmo Invitatório associado a dois conjuntos diferentes de Responsórios motivou a divisão da obra em duas unidades musicais permutáveis - *Regem cui omnia vivunt* (Invitatório) e *Credo quod Redemptor meus* (Responsórios) - que, dessa maneira foram classificadas no item 8.

3.4.2. Encomendação Fúnebre ou Responso dos Defuntos

A Encomendação fúnebre, Responso dos Defuntos ou, simplesmente *Memento*, é uma cerimônia não tridentina celebrada durante um enterro, para a qual existem várias composições em acervos brasileiros de manuscritos musicais, como é o caso do *Memento baiano* de Damião Barbosa Araújo (1778-1856).[425] Tal cerimônia, de acordo com as Constituições do Arcebispado da Bahia (1707, livro 4, título 45, § 812), eram obrigatórias: "*Conforme o direito, nenhum defunto pode ser enterrado sem primeiro ser encomendado pelo seu pároco, ou outro sacerdote de seu mandato.*"[426]

O *Memento* (não tridentino) e o *Libera me* (tridentino) eram Responsos de Defuntos cantados em Portugal e no Brasil durante a Absolvição (diante do caixão) e Inumação (enterro), após a Missa dos Mortos: o primeiro inicia-se com o mesmo texto do quarto Responsório das Matinas dos Defuntos e o segundo com o mesmo texto do nono Responsório das mesmas Matinas, enquanto as seções subseqüentes são as mesmas, nos dois Responsos. De acordo com José Maria Neves, o *Memento* é utilizado até hoje em São João del Rei (MG), depois das Missas e, às vezes, das Matinas dos Defuntos:[427]

> "Encomendação fúnebre - *parte integrante dos enterros solenes, ainda realizados em cidades como São João del Rei. Nessas ocasiões, a banda de música toca marcha fúnebre enquanto acompanha o cortejo,*

[425] ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento Baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. **Estudos Baianos**, Universidade Federal da Bahia, n. 2, 1970. 30 p., facsímiles, 23 p.
[426] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas. Livro IV, título XLV, n. 812, p. 287-288.
[427] NEVES, José Maria (org.). Op. cit., 1997. n. 31, p. 42. p. 91

> *da casa do morto até a igreja e da igreja até o cemitério da irmandade, confraria ou ordem terceira onde será feito o sepultamento. O cortejo tem a participação do padre, devidamente paramentado, e de todas as irmandades, confrarias e ordens terceiras às quais o morto pertencia. Na igreja canta-se a 'Missa de requiem' (e até mesmo as 'Matinas dos defuntos', para pessoas mais importantes), antes da 'Encomendação solene', que se compõe de três responsórios (um deles é o* Memento*) e um hino. Nas cerimônias de Finados realiza-se igualmente 'Encomendação solene' dos mortos enterrados nos cemitérios de cada uma das irmandades, confrarias e ordens terceiras. Diversos compositores escreveram música para uma forma específica de* Memento, *composta de seis partes curtas:* Memento / Nec aspiciat / De profundis / Nec aspiciat *(repetição da segunda parte)* / Kyrie eleison / Requiescat in pace *(como fórmula A-B-C-B-D-B dos responsórios 3, 6 e 9 dos ofícios solenes). O texto das quatro partes do memento corresponde ao Responsório IV do* Ofício dos defuntos. *Também faz parte das cerimônias fúnebres o Salmo 129* (De profundis), *utilizado nas vésperas e nas laudes do* Ofício dos defuntos, *que tem a mesma estrutura dos demais Ofícios Divinos quanto às 'horas' e quanto à ordenação de cada uma das 'horas'.*"

O texto e o cantochão do Memento foram apresentados por Mathias de Sousa Villa-Lobos em 1688,[428] como um dos Responsos dos Defuntos (o outro é o *Libera me*). Para esse autor, os dois Responsos dos Defuntos "[...] *são os que se usam cantando uma voz só e respondendo o coro.*" Villa-Lobos indicou os cantores que deveriam intervir em cada seção (voz só, coro e presbítero). O texto completo do *Memento*, as indicações de Villa-Lobos e as seções que normalmente receberam música polifônica em manuscritos brasileiros (em negrito) podem ser observadas no quadro 174.

[428] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. Op. cit. p. 199-202.

Quadro 174. Texto do *Memento* (Encomendação fúnebre ou Responsos dos Defuntos), e indicações dos cantores de cada seção, de acordo com Mathias de Sousa Villa-Lobos na *Arte de cantochão* (1688). As seções que normalmente receberam música polifônica em manuscritos brasileiros estão em negrito.

Cantores	Texto
Só	**R**. **Memento mei, Deus**.
Coro	Quia ventus est vita mea, * **nec aspiciat me** visus hominis
Só	**V**. **De profundis clamavi ad te, Domine**.
Coro	Domine, exaudi vocem meam.
Só	* **Nec aspiciat me**.
Coro	* Visus hominis.
Só	**Kyrie, eleison**.
Coro	Christe, eleison. Kyrie, eleison.
Presbítero	Pater noster... **V**. Et ne nos inducas in tentationem.
Coro	**R**. Sed libera nos a malo.
Presbítero	**V**. A porta inferi.
Coro	**R**. Erue, Domine, animam ejus (eorum).
Presbítero	**V**. **Requiesca(n)t in pace**.
Coro	**R**. Amen.
Presbítero	**V**. Domine, exaudi orationem meam.
Coro	**R**. Et clamor meus ad te veniat.
Presbítero	**V**. Dominus vobiscum.
Coro	**R**. Et cum spiritu tuo.
Presbítero	Oremus...
Coro	**V**. Per Christum Domini nostrum. **R**. Amen.
Presbítero	**V**. Requiem æternam dona ei (eis) Domine.
Coro	**R**. Et lux perpetua luceat ei (eis).
Só	**V**. Requiesca(n)t in pace.
Coro	**R**. Amen.

João José Reis reuniu informações sobre a música utilizada nas cerimônias fúnebres em Salvador no início do século XIX, que demonstram a existência de uma hierarquia na solenidade ou pompa das obras utilizadas nessas ocasiões: o cantochão era o tipo menos solene e a música polifônica, principalmente a coro e orquestra, a mais solene. Em 1828 a portuguesa Antônia Severina de Barbuda Lobo solicitou, em seu testamento, que após sua morte fosse cantado "*um Ofício de Corpo Presente de cantochão, sem fausto, que assistirão os religiosos* [capuchinhos] *e mais sacerdotes*". Em 1804 o capitão Henrique José Lopes solicitou que se cantasse, no Convento de São Francisco de Salvador, "*um ofício por minha alma de cantochão ao som de órgão somente e sem a menor pompa, sendo este de corpo presente*", embora destinasse, para isso, a alta soma de setenta mil réis.[429] A música que, de acordo com o autor, consumia em média, nessa

[429] REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 220.

época, mais de 16% das despesas fúnebres, poderia ser elevada à máxima pompa de acordo com o desejo e possibilidade do testador:[430]

> "[...] *Em 1830, para o enterro de Francisco Dias da Silva, Inácio José Cardim recebeu 9$000 pela 'música feita em casa e na Igreja, os mementos do seu funeral', presentes não mais de cinco instrumentistas. Já João de Cerqueira Lima recebeu 60 mil réis, em 1828, 'da música que fez para a finada Ana Miquelina'. O ativo Félix Procópio cobrou nada menos que 80 mil réis pela música fúnebre de Antônia do Vale Aguiar, em 1833. Neste caso participaram, provavelmente, entre vinte e trinta músicos.*
>
> *Os recibos mais detalhados de um funeral bastante pomposo permitem uma avaliação melhor dos gastos musicais. Para o funeral de José Pires Albuquerque, Manuel de Araújo e Aragão apresentou o seguinte recibo: 'Memento [em casa], 35 músicos a 1$600 [cada], 56$000; Ofício [na igreja de São Francisco] 39 músicos a 1$920 [cada], 74$780; sete ditos [músicos] a 2$880, 20$160; um organista, 4$000'. Total: 155$040 réis.* [...]"

Os mais antigos registros de Missas (cantadas ou rezadas) e de Matinas dos Defuntos em São Paulo remontam ao ano de 1599,[431] mas o *Memento* passou a ser referido somente a partir de 1670, quatorze anos após a primeira notícia sobre o *canto de órgão* (polifonia) nas Missas e três anos após os primeiros registros de instrumentos musicais nas Matinas dos Defuntos, a julgar pelos inventários e testamentos paulistas dos séculos XVI e XVII.[432]

A análise estatística dessa documentação[433] demonstra que, dentre os registros de *Mementos* nos enterros paulistas, somente em dois casos aparecem ao lado de Matinas e nenhuma vez ao lado da Missa dos Mortos, fato muito semelhante ao que ocorre na relação entre as Missas e as Matinas, o que demonstra o caráter predominantemente exclusivista de cada uma das três funções. O *Memento* foi a cerimônia fúnebre mais freqüente entre as que admitiam o canto, com quinze ocorrências,[434] ao lado de nove para as Matinas e seis para as Missas cantadas, o que pode ser explicado pela obrigatoriedade da Encomendação nos enterros. A polifonia aparece somente em Matinas e

---

[430] Idem. Ibidem. p. 239.

[431] A mais antiga solicitação de "*Missa cantada*" foi encontrada no Testamento de Águeda de Abreu (São Paulo, 3 de julho de 1599, INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 1, 1920, p. 289) e a mais antiga solicitação de Matinas dos Defuntos (denominadas "*três Ofícios de um Noturno cada um*") foi encontrada no Testamento de Maria Álvares (São Paulo, 15 de julho de 1599, idem, v. 1, 1920, p. 195).

[432] INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44 v.

[433] As ocorrências estão registradas no primeiro volume, item 2.7.7.1, quadro 30, p. 234.

[434] Considera-se, aqui, a *ocorrência* como a citação em documento e não a quantidade de cerimônias solicitadas em cada um deles.

Mementos, mas o acompanhamento instrumental foi verificado nas três funções, como se pode observar no quadro 175.

Quadro 175. Polifonia e acompanhamento instrumental nas cerimônias fúnebres paulistas: 1654-1700.

	Missas cantadas	**Matinas dos Mortos**	**Encomendação fúnebre**
Acompanhamento apenas com harpa	**0**	**0**	**1** (7%)
Acompanhamento com harpa e baixão	**1** (17%)	**1** (12%)	**0**
Uso do *canto de órgão* (polifonia)	**0**	**3** (37%)	**3** (20%)
Total de ocorrências	**6** (100%)	**8** (100%)	**15** (100%)

Não existe suficiente documentação publicada para se conhecer os números relativos às cerimônias fúnebres paulistas e mineiras nos séculos XVIII e XIX, mas, nesse período, tanto as Encomendações fúnebres quanto as Missas e Matinas dos Defuntos foram compostas com música polifônica, a julgar pelos exemplos encontrados em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Sua freqüência parece ter sido grande nesse período. No Termo de Ajuste (1793) com Miguel Dionísio Vale, por exemplo, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica (atual Ouro Preto - MG), instalada na Capela do Senhor Bom Jesus dos Perdões, determinou que este "*Será obrigado a cantar o* Memento *nos enterros de alguns irmãos que nesta irmandade tenham algum merecimento, ou nela servido de oficial, etc.*"[435]

O único espécime em *estilo antigo* repertoriado foi [077] MMM "Horatoria", A1 G1 P1 (C), apenas uma parte de S copiada em um dos pentagramas não utilizados pelo copista da Oratória ao Menino Deus para a Noite de Natal, de Inácio Parreira Neves. O *estilo antigo* no Responso dos Defuntos pode ser explicado pela proibição do órgão e da polifonia nas Missas e nas Matinas dos Defuntos pelo *Cæremoniale Episcoporum* (Livro I, cap. XXVIII, § 13), mas sua constatação em um único espécime, em São Paulo e Minas Gerais, parece indicar a grande permissividade do *estilo moderno* para essas cerimônias, nos séculos XVIII e XIX.

[435] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1), p. 142.

3.5. Vésperas solenes

3.5.1. Significado e estrutura

As Vésperas estão entre os oito Ofícios Divinos ou Horas Canônicas rezadas quotidianamente em catedrais e em igrejas conventuais. Algumas delas, entretanto, estão associadas a festas importantes de Nosso Senhor ou Nossa Senhora, do ciclo santoral e dos tempos litúrgicos, sendo, por isso, consideradas Vésperas solenes. Uma definição das Vésperas solenes foi apresentada por Antônio de São Luís, no *Mestre de ceremonias* (1789):[436]

> "*Vésperas solenes são aquelas que se celebram cantadas, paramentando o capitulante e ministros e incensando-se o altar. O Cerimonial dos Bispos*[437] *determina que para estas Vésperas haja, além do capitulante, seis ministros assistentes nas maiores solenidades, quais são as do Natal, Epifania, Ressurreição, Ascensão, Pentecostes, Corpo de Deus, São Pedro e São Paulo, Assunção de Nossa Senhora, Todos os Santos, titular da Igreja, sua Dedicação e Patrono da Cidade; quatro nas que se lhe seguem, quais são as Oitavas de guarda do Natal, Páscoa e Pentecostes, a Circuncisão, Trindade, Purificação, Anunciação, Natividade da Senhora e de São João Batista; e dois nas mais.*"

As ocasiões para as quais Antônio de São Luiz indicou o canto das Vésperas solenes estão relacionadas no quadro 176. Além disso, apresenta-se o Hino cantado em cada uma dessas Vésperas, estando assinalados aqueles para os quais existem música polifônica no ACMSP:

---

[436] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LIII, § 714, p. 220.

[437] "*Si ergo Episcopus erit solemniter Missam sequenti die celebratus, Vesperæ solemnius peraguntur, quam si non esset celebraturus. Quod præcipue in his vigiliis observari solet, videlicet, Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi, Epiphaniæ, Ascensionis, Pentecostes, SS. Apostolorum Petri et Pauli, Assumptionis Beatæ Mariæ Virginis, Omnium Sanctorum, Dedicationis Ecclesiæ, Sancti Titularis Ecclesiæ, et Patrone Civitatis.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. I, § 2, p. 123-124.

Quadro 176. Vésperas solenes, de acordo com o *Mestre de ceremonias* (1789) de Antônio de São Luiz, e respectivos Hinos (aqueles para os quais existe música polifônica no ACMSP estão assinalados com asterisco).

Vésperas solenes	Hinos
Natal	*Jesu redemptor omnium* (*)
Epifania	*Crudelis Herodes* (*)
Ressurreição	Antífona *Hæc dies, quam fecit Dominus* (em lugar do hino)
Ascenção	*Salutis humanæ Sator* (*)
Pentecostes	*Veni Creator Spiritus* (*)
Corpo de Deus (ou Corpus Christi)	*Pange lingua gloriosi* (*)
São Pedro e São Paulo (29 de junho)	*Decora lux æternitatis*
Assunção de Nossa Senhora (15 de agosto)	*Ave maris stella* (*)
Todos os Santos (1º de novembro)	*Placare Christe servulis*
Oitavas de guarda do Natal	*Jesu redemptor omnium*
Oitavas de guarda da Páscoa	*Ad regias Agni dapes*
Oitavas de guarda de Pentecostes	*Pange lingua gloriosi*
Circuncisão	*Jesu redemptor omnium*
Santíssima Trindade	*Jam sol recedit igneus*
Purificação (2 de fevereiro)	*Ave maris stella* (*)
Anunciação (25 de março)	*Ave maris stella* (*)
Natividade da Senhora (8 de setembro)	*Ave maris stella* (*)
Natividade de São João Batista (24 de junnho)	*Ut queant laxis*
Titular da Igreja, sua Dedicação e Patrono da Cidade (no caso, Conversão de São Paulo, 25 de janeiro)	*Egregie Doctor Paule* (*)

As Vésperas Solenes possuem estrutura semelhante àquela descrita para as Vésperas da Semana Santa, porém com menor quantidade de variações (quadro 177). Música polifônica, nesse tipo de cerimônia, pode ser normalmente observada nos Hinos e, com menor freqüência, em Salmos e no *Magnificat* (Cântico de Nossa Senhora).

Quadro 177. Estrutura das Vésperas solenes.

Partes	Unidades funcionais
Primeira (salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 2º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 3º Salmo / 3ª Antífona
	4ª Antífona / 4º Salmo / 4ª Antífona
	5ª Antífona / 5º Salmo / 5ª Antífona
Segunda	Capítula
	Hino
	Versículo / Resposta
	Antífona do *Magnificat* / Cântico de N. Senhora / Antífona do *Magnificat*
	Oração

3.5.2. Hinos

Dos sete Hinos de Vésperas, compostos ou copiados por André da Silva Gomes, entre os manuscritos do ACMSP (quadro 178), seis foram escritos em *estilo antigo* "tardio", sendo a exceção o Hino *Pange lingua*, das Vésperas de Corpus Christi, de ACMSP P 135. São bastante raros Hinos de Vésperas em *estilo antigo* fora do ACMSP, nos demais acervos paulistas e mineiros consultados, e mesmo nos catálogos até agora publicados de compositores e de manuscritos musicais de acervos brasileiros.

Quadro 178. Hinos de Vésperas solenes em *estilo antigo* repertoriados

Hinos	Vésperas	Grupos
Ave maris stella	Beatíssima Virgem Maria (Comum dos Santos)	[**007**] **ACMSP P 097**
Crudelis Herodes	Epifania (6 de janeiro)	[**023**] **ACMSP P 105**
Egregie Doctor Paule	Conversão de São Paulo Apóstolo (25 de janeiro)	[**036**] **ACMSP P 041**
Jesu redemptor omnium	Natal (25 de dezembro)	[**064**] **ACMSP P 046**
Salutis humanæ Sator	Ascenção do Senhor (40 dias após a Páscoa)	[**128**] **ACMSP P 122**
Veni Creator Spiritus	Espírito Santo (Domingo de Pentecostes)	[**141**] **ACMSP P 143**

A predominância do *estilo antigo* nas obras compostas ou copiadas por André da Silva Gomes pode ser explicada pela legislação litúrgica tridentina. O *Cæremoniale episcoporum* de 1600 admite que, nas Vésperas solenes, somente "[...] *pode-se tocar o órgão ao final de cada Salmo e em versículos alternados dos Hinos e do Cântico* Magnificat [...]",[438] explicitando que é permitida, ao final dos Salmos, maior solenidade: "*O Versículo* Gloria Patri, *entretanto, pode ser recitado com melodia vocal mais solene* [...]."[439] Luís Rodrigues interpretou essas determinações como uma recomendação para o uso do gregoriano nas Vésperas, mas uma permissão para o canto figurado (polifonia) no *Gloria Patri*: "[...] *Mesmo as Vésperas Solenes devem ser cantadas em gregoriano, podendo a Gloria Patri ser cantada* solemniori vocis modulatione, *com mais solenidade (Cær. Ep. II, c. I, 8), isto é, em música figurada (M.P. IV, 11, b).* [...]"[440]

A utilização do *estilo antigo* nas Vésperas solenes acabou sendo, como nos casos anteriormente estudados, uma maneira de respeitar essa determinação, frente à possibilidade de emprego do *estilo moderno*. Por essa razão, André da Silva Gomes escreveu,

---

[438] "*In vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi; & alternatim in Versiculis Hymni, & Cantici* Magnificat *etc.* [...]" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum. Livro I, cap. XXVIII, § 8, p. 113.

[439] "[...] *sed Versiculus* Gloria Patri, *etc. poterit solemniori vocis modulatione recitari* [...]." Cf.: Idem. Livro II, cap. I, § 8, p. 125.

[440] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 31.

no frontispício da cópia de 1810 de seu *Salutis humanœ Sator* (Hino das Vésperas da Ascensão de Nosso Senhor Jesus Cristo): "*Composto segundo o estilo romano, chamado 'de estante' e usado nos Hinos que se cantarem em música a tempo do Ofício Divino.*"[441]

A forma do texto e a recomendação em favor do cantochão acarretaram, nos Hinos de Vésperas solenes, não somente a utilização do *estilo antigo*, mas também o emprego do fabordão, tal como nos Salmos e Cânticos polifônicos das Laudes do Tríduo Pascal. Essa técnica favorecia a preservação do cantochão em dois níveis: 1) nos versos que não receberam polifonia; 2) nos versos com polifonia, sob a forma de *cantus firmus*. Foi dessa maneira que G. B. Inama e Michele Less assinalaram o uso do fabordão nas Vésperas, embora utilizem a descrição da textura típica somente da Idade Média:[442]

> "*As Vésperas podem ser cantadas também em* fabordão. *Os mestres mais antigos entendiam por* fabordão *uma frase musical onde a melodia gregoriana, assentada em uma voz média (tenor) aparece harmonizada pelas outras vozes.* Fabordão *significa simplesmente uma frase musical, na qual seguem-se hexacordes, de modo que a voce superior procede por sextas em relação à inferior, enquanto a voz média caminha por quartas em relação à superior.*"

A própria Igreja, ao afirmar, no Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X, que "*No ofício de Vésperas deve ordinariamente seguir-se a norma do* Cæremoniale Episcoporum, *que prescreve o canto gregoriano para a salmodia e permite a música figurada nos versículos do* Gloria Patri *e no Hino*", acabou reconhecendo oficialmente que "*Todavia será lícito nas maiores solenidades alternar o canto gregoriano do coro com os chamados* fabordões *ou com versículos da mesma composição.*"[443]

Apesar da recomendação para se utilizar o cantochão, o som do órgão nas Vésperas fora do Advento (à exceção do terceiro domingo) e da Quaresma (à exceção do

---

[441] [128] ACMSP P 122 C-Un - "*Himno das Vesperas da Ascençaõ / de N. S. J. Christo / a quatro vozes, e Orgaõ. / Composto segundo o estilo Romano chamado =de Estante= e uzado / nos Himnos que se cantarem em Muzica a tempo / do Officio Divino. / Por Andre da Silva Gomes / 1810*". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 1810: partes de SATB, org cif. [com cantochão].

[442] "*I Vespri possono essere cantati anche in* falsobordone. *I maestri più antichi per* falsobordone *intendevano una frase musicale dove la melodia gregoriana affidata ad una voce media (tenore) viene armonizzata dalle altre voci.* Falsobordone *significava pure una frase, nella quale si susseguono parecchi esacordi per modo che la voce superiore rispetto all'inferiore procede per seste, mentre la voce media si svolge per quarte in confronto della superiore.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 320.

[443] LYRA Sacra: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas; com approvação, louvor e recommendação da Auctoridade Ecclesiastica. Braga, S. Fiel, 1904. p. 10.

quarto domingo) não foi proibido pelo *Cæremoniale episcoporum* e nem pela Sagrada Congregação dos Ritos. Quando, no início do século XVIII, um Bispo italiano perguntou se o órgão deveria ser tocado no terceiro domingo do Advento e no quarto domingo da Quaresma, "*somente na Missa solene ou também em todos os Ofícios Divinos ou Horas Canônicas*", a Sagrada Congregação dos Ritos respondeu, no Decreto n. 2245 (2 de abril de 1718), que "*o órgão deve ser tocado, nos domingos citados, somente na Missa solene e nas Vésperas, e não nas demais Horas Canônicas.*"[444]

Os Cerimoniais portugueses, como o *Thezouro de ceremonias* (1734), de João Campelo de Macedo, confirmam a permissão para o uso do órgão nas Vésperas solenes, ressaltando que, nos Hinos, o instrumento deve ser tocado em versos alternados (como normalmente ocorre nos fabordões):[445]

> "*Nas primeiras, e segundas Vésperas solenes, se tange órgão, e também regularmente, no fim de cada Psalmo, e alternativamente nos versos dos hinos, e cânticos, como nos da* Magnificat, Benedictus, et nunc dimittis: *com tal ordem, que o primeiro, e último verso dos hinos, e cânticos, se cantem pelo coro em voz inteligível: o que também se deve guardar nos versos dos hinos, que se mandam dizer de joelhos, e no verso:* Gloria Patri, *ainda que o antecedente fosse cantado pelo coro.*"

O emprego do órgão nas Antífonas, Hinos e Cânticos das Vésperas também era permitido na Catedral de São Paulo - para cujo arquivo foram copiadas as composições estudadas neste item - de acordo com os *Estatutos da Sé Catedral de São Paulo* (23 de fevereiro de 1838), Título 3º, Capítulo 7º (Do Organista):

> "*Art. 86. Nos dias dúplices, além da Missa, tocará o órgão para se recitarem as Antífonas de Vésperas, para acompanhar o Hino e o cântico* Magnificat.
>
> *Art. 87. Nos* [dias] *de terceira ordem acompanhará as primeiras Vésperas a órgão e o tocará demais para se recitarem as Antífonas de Laudes, acompanhando também o* Te Deum*, o hino delas e o Cântico Benedictus*.
>
> *Art. 88. Nos* [dias] *de segunda ordem acompanhará por inteiro as primeiras Vésperas, Laudes e Missas.*"

A utilização do cantochão segue o mesmo padrão, nos Hinos em *estilo antigo* repertoriados. Cada Hino possui de duas a sete estrofes, todas de quatro versos com o

[444] "*Organa in prædictis Dominicis pulsari debere in Missa solemni et in Vesperis tantum, non vero in aliis Horis Canonicis.*". RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 83
[445] MACEDO, João Campelo de. Op. cit. Primeira parte, § 9, p. 33.

mesmo número de sílabas. O primeiro verso da primeira estrofe utiliza o cantochão, enquanto os demais empregam a polifonia. O cantochão e a polifonia alternam-se nas demais estrofes, sendo a última sempre cantada com polifonia. Embora aparentemente irregular, o *Crudelis Herodes* emprega a polifonia no segundo verso por ser este o último, mantendo, assim, a regra verificada entre os demais. Em alguns casos o cantochão foi apresentado nos manuscritos, mas em outros foi omitido, devendo ser lido pelo coro do cantochão nos livros litúrgicos (quadro 179).

Quadro 179. Cantochão (C), polifonia (P) e cantochão omitido [C] nos Hinos de Vésperas solenes do ACMSP.

Hinos	**Códigos**	**Estrofes**									
		1				**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**
		Versos									
		1	**2**	**3**	**4**						
Ave maris stella	ACMSP P 097	[C]	P	P	P	[C]	P	[C]	P	[C]	P
Crudelis Herodes	ACMSP P 107	C	P	P	P	P					
Egregie Doctor Paule	ACMSP P 041	C	P	P	P	C	P	C	P		
Jesu redemptor omnium	ACMSP P 046	C	P	P	P	C	P	C	P	C	P
Salutis humanæ Sator	ACMSP P 122	[C]	P	P	P	C	P	[C]	P	[C]	P
Veni Creator Spiritus	ACMSP P 143	[C]	P	P	P	C	P	[C]	P	[C]	P

A alternância de cantochão e polifonia é um princípio básico dos fabordões, desde o século XV, mas o cantochão somente no primeiro verso do Hino tem uma razão diferente. O *Cæremoniale episcoporum* determinou que esse verso, nas Vésperas solenes, deveria ser cantado pelo próprio bispo: "[...] *O bispo, ornado com a mitra, entoa o início do Hino; depois, o bispo deposita a mitra e repete a entoação do início do Hino, o qual continua a ser cantado pelo coro, em cantochão ou em música* [polifônica], *como melhor aprouver* [...]."[446] De acordo com Antônio de São Luís, no *Mestre de ceremonias* (1789), o primeiro Versículo do Hino, em igrejas conventuais e mesmo em catedrais, na ausência do bispo, deve ser cantado pelo "*assistente mais digno*": [447]

> "*No fim* [da Capítula], *respondendo o Coro* Deo gratias, *o assistente mais digno diga ao capitulante em voz clara o princípio do hino, inclinando-se-lhe antes, e depois com inclinação medíocre, para que ele o levante, porque a ele pertence levanta-lo nas Vésperas solenes, segun-*

---

[446] "[...] *præintonat Episcopo, cum mitra stanti, Hymnum; et Episcopus statim, deposita mitra, præintonationem Hymni repetit, quem chorus oprosequitur in cantu plano, vel musicali, prout magis placuerit*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum. Livro II, cap. I, §11, p. 126.
[447] SÃO LUIZ, Antonio de. Op. cit. Lição LIII, § 731, p. 224-225.

do a disposição do Cerimonial dos Bispos e a prática comum dos coros. [...]”

Além da alternância, o cantochão também aparece nas estrofes polifônicas na forma de *cantus firmus*, caracterizando o tipo mais tradicional de fabordão. Esse *cantus firmus*, contudo, nem sempre aparece de forma muito clara. No *Salutis humanæ Sator* e no *Veni Creator Spiritus* o cantochão pode ser reconhecido, respectivamente em B e S, mas no *Crudelis Herodes*, no *Egregie Doctor Paule* e no *Jesu redemptor omnium*, existem apenas vestígios do cantochão, nas vozes assinaladas no quadro 180.

Quadro 180. *Cantus firmus* nos Hinos de Vésperas solenes do ACMSP. O *cantus firmus*, nas vozes entre colchetes, contém apenas vestígios do cantochão.

Hinos	Códigos	*Cantus firmus*
Ave maris stella	ACMSP P 097	A[2]
Crudelis Herodes	ACMSP P 107	[S]
Egregie Doctor Paule	ACMSP P 041	[A]
Jesu redemptor omnium	ACMSP P 046	[B/S]
Salutis humanæ Sator	ACMSP P 122	B
Veni Creator Spiritus	ACMSP P 143	S

O caso mais singular, em relação ao *cantus firmus*, é o do *Ave maris stella*. Dos quatro conjuntos manuscritos com essa obra, em [007] ACMSP P 097, o mais antigo é uma partitura (e não partes) a quatro vozes e órgão, copiada em 1810 e intitulada “*Original de André da Silva*”,[448] o que, em princípio, não deixaria dúvidas em relação ao número de vozes compostas pelo autor (exemplo 137). O cantochão (exemplo 136)[449] não pode ser totalmente reconhecido em nenhuma das vozes, à exceção de vestígios em A. Um conjunto provavelmente copiado por Antônio José de Almeida, na segunda metade do século XIX (exemplo 138), apresenta cinco partes vocais para a mesma composição,[450] uma delas intitulada “*Altus imitando o cantochão*”, diferente de todas as vozes copiadas por André da Silva em 1810,[451] e na qual se reconhece o cantochão do *Ave maris stella*, com pequenas modificações.

---

[448] [007] ACMSP P 097 C-1 - “*Himnus = Ave Maris = in Vesperis B.mæ Virginis Mariæ a 4 voc: Orig.L de Andre da S.a 1810*”. Cópia de André da Silva [Gomes], [São Paulo], 08/08/1810: partes de [SATB, org cif.].

[449] O cantochão aparece (sem texto) somente em: [007] ACMSP P 097 C-4 - “*Himno / Ave maris stella a 4 Voses, e Orgão / Pelo Snr. Andre da S.a Gomes.*” Cópia de [Joaquim da Cunha Carvalho?, São Paulo, meados do séc XIX]: parte de org cif.

[450] [097] ACMSP P 097 C-2 - “*Himno. Soprano*”. Cópia de [Antônio José de Almeida, São Paulo, 2ª metade do século XIX]: partes de SA[1]A[2]TB.

[451] Idem. “*Himno. Altus. imitando o Cantochão.*”: parte de A[2].

Exemplo 136. *Ave maris stella* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem Maria), cantochão em [007] ACMSP P 097 C-4. No manuscrito, o texto não foi aplicado à melodia.

Exemplo 137. ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752-1844). *Ave maris stella / Dei mater* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem Maria), c. 1-8. Versão de [007] ACMSP P 097 C-1: partitura com [SATB, org cif.].

Exemplo 138. ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752-1844). *Ave maris stella / Dei mater* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem Maria), c. 1-8. Versão de [007] ACMSP P 097 C-2 (partes de SA[1]A[2]TB), C-3 (bx) e C-4 (org cif., com cantochão).

Em decorrência dos vestígios de cantochão já encontrados no A copiado por André da Silva Gomes em [007] ACMSP P 097 C-1, o A[2] copiado por Antônio José de Almeida em C-2 às vezes caminha em uníssono com aquela parte. Teria sido esse A[2] um acréscimo de Antônio José de Almeida, ou uma voz criada por André da Silva Gomes para orientar a composição do fabordão, desprezada após a transferência de fragmentos do *cantus firmus* para o A da partitura a quatro vozes e órgão? Além de ser difícil solucionar a questão, essa particularidade sugere a possibilidade de que o fenômeno possa ter se repetido no *Crudelis Herodes*, no *Egregie Doctor Paule* e no *Jesu redemptor omnium*, nos quais somente vestígios do cantus firmus podem ser visualizados em algumas das vozes polifônicas.

Os seis Hinos de Vésperas em *estilo antigo* aqui repertoriados, além do emprego do fabordão e de uma utilização do cantochão mais ou menos explícita, exibem um contraponto bastante elaborado e uma certa independência rítmica e melódica das vozes, como é característica do *estilo antigo* “tardio” (exemplo 139). Mas as semelhanças musicais entre esses Hinos também são acompanhadas de algumas semelhanças nos manuscritos: todas foram copiadas por André da Silva Gomes ou pelo Copista Auxiliar II do ACMSP, entre 1810-1811. Considerando-se essas coincidências e o fato de os copistas auxiliares jamais terem indicado, nas composições copiadas, outro autor que não

André da Silva Gomes, torna-se muito forte a possibilidade de sua autoria para esses Hinos.

Exemplo 139. [ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752-1844)]. *Egregie Doctor Paule* (Hino das Vésperas da Conversão de São Paulo Apóstolo), c. 1-10, precedidos do cantochão a ser entoado pelo bispo.

Dentre os conjuntos copiados de André da Silva Gomes, somente em [128] ACMSP P 122 C-Un (*Salutis humanæ Sator*) está claramente especificada sua autoria: "*Composto segundo o estilo romano* [...] *Por Andre da Silva Gomes / 1810.*" Nos demais conjuntos, as informações dos frontispícios dos demais conjuntos existem, no máximo, apenas indicações de cópia do Mestre de Capela da Catedral:

ACMSP P 097 C-1 - "*Himnus = Ave Maris = in Vesperis B.mæ Virginis Mariæ a 4 voc: Orig.L de Andre da S.a 1810*". Cópia de André da Silva [Gomes], [São Paulo], 08/08/1810: partitura com [SATB, org cif.]

ACMSP P 107 C-1 - "*Hymnus / In Vesperis Epiphaniæ Concinendus*". Cópia de [André da Silva Gomes, São Paulo, 1810 ou 1811]: parte de org cif.

ACMSP P 041 C-1 - "*Hymnus / In Vesperis Conversionis Divi Pauli Apostoli / a quatuor Vocibus et Organo / concinendus.*" Cópia de [André da Silva Gomes, São Paulo, 1810 ou 1811]: org cif.

ACMSP P 046 C-1 - "*Himno / para as Vesperas de Natal / a quatro vozes Cheio, e / Organo*". Cópia de [André da Silva Gomes, São Paulo, 1810 ou 1811]: parte de org cif. [com cantochão]

ACMSP P 122 C-Un - "*Himno das Vesperas da Ascençaõ / de N. S. J. Christo / a quatro vozes, e Orgaõ. / Composto segundo o estilo Romano chamado =de Estante= e uzado / nos Himnos que se cantarem em Muzica a tempo / do Officio Divino. / Por Andre da Silva Gomes / 1810*". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 1810: partes de SATB, org cif. [com cantochão]

ACMSP P 143 C-1 - "*Himno Veni Creator Spiritus / Para Vesperas do Espirito Sancto / A quatro Vozes / e Orgaõ / De Andre da S.a Gomes / =1810=*". Cópia de [André da Silva Gomes], [São Paulo], 1810: partes de S, org cif. [com cantochão]

Régis Duprat atribuiu a André da Silva Gomes a composição de alguns dos Hinos nos quais seu nome não está citado nos frontispícios (*Ave maris stella*, *Crudelis Herodes* e *Veni Creator Spiritus*), mas não fez o mesmo em relação ao *Egregie Doctor Paule* e ao *Jesu redemptor omnium*, cuja situação é idêntica, além das similaridades estilísticas acima referidas, como se pode observar no quadro 181. Embora Duprat não explicite seu critério de atribuição no catálogo, se admitirmos a autoria de Silva Gomes para o *Ave maris stella*, o *Crudelis Herodes* e o *Veni Creator Spiritus*, o mesmo deve ser feito em relação ao *Egregie Doctor Paule* e ao *Jesu redemptor omnium*.

Quadro 181. Cópias dos Hinos de Vésperas solenes do ACMSP.

Hinos	Grupos	Cópia de André da Silva Gomes	Copista Auxiliar II	Catálogo Régis Duprat
Ave Maris stella	[**007**] **ACMSP P 097**	**SATB**, **org.**, 1810	-	n. 004, p. 120
Crudelis Herodes	[**023**] **ACMSP P 105**	**org.** [1810-11]	**SATB** [1810-11]	n. 010, p. 124
Egregie Doctor Paule	[**036**] **ACMSP P 041**	**org.** [1810-11]	**SATB** [1810-11]	[não cita]
Jesu redemptor omnium	[**064**] **ACMSP P 046**	**org.** [1810-11]	**SATB** [1810-11]	[não cita]
Salutis humanæ Sator	[**128**] **ACMSP P 122**	**SATB**, **org.**, 1810	-	n. 006, p. 121
Veni Creator Spiritus	[**141**] **ACMSP P 143**	**S**, **org.**, 1810	**ATB**, 1810	n. 007, p. 122

Fúrio Franceschini (Mestre de Capela da Catedral de São Paulo desde 1908), quando convidado a organizar um concerto em homenagem ao centenário da morte de José Maurício Nunes Garcia, na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, em 16 de dezembro de 1930 (241º Sarau da Sociedade de Cultura Artística), incluiu no programa o *Ave Maris stella* de André da Silva Gomes. Franceschini utilizou o conjunto [007] ACMSP P 097 C-1, que encontrou no ACMSP, na época, na Praça Clóvis Bevilácqua. O Instituto de Estudos Brasileiros da USP preserva um exemplar do programa desse concerto, que pertenceu a Mário de Andrade,[452] autor de uma crítica da apresentação, na qual, por equívoco de origem desconhecida, informava que "André da Silva" havia sido irmão de Francisco Manuel da Silva.[453]

Franceschini enviou um texto para a divulgação de notícias e confecção do programa do concerto de 16 de dezembro de 1930 na Igreja de Santa Ifigênia, no qual informou, sobre o *Ave maris stella* de Gomes, que "*não se ressente este trabalho de nenhuma influência teatral, é rigorosamente litúrgico e pode ser executado durante o cul-*

[452] Série "Programas musicais, teatrais, de dança, lítero-musicais e literários, brasileiros e estrangeiros", código Pmb 196, caixa 1.

[453] A[NDRADE], M[ário] de. Cultura Artística. **Diário Nacional**, São Paulo, ano 4, n. 1.056, p. 4, s/ seção, quinta-feira, 18 dez. 1930.

to". Essa observação, emitida vinte e sete anos após o Motu Proprio n. 4121 sobre a música sacra (22 de novembro de 1903) e vinte anos após a publicação, no Brasil, do Regulamento sobre Música Sacra (1910),[454] demonstra que Franceschini reconheceu o *estilo antigo* "tardio" empregado por André da Silva como "*litúrgico*", ou seja, adequado às rubricas e às determinações eclesiásticas sobre o canto das Vésperas solenes.

3.6. Salmos de Vésperas de Horas Canônicas

O *Cæremoniale episcoporum* determina, para os Salmos, a utilização exclusiva dos tons ou melodias gregorianas, mas permite a polifonia na doxologia, pela expressão "*Os versículos Gloria Patri, etc., podem ser cantados com maior solenidade*". Assim como nos demais casos analisados neste trabalho, a recomendação tridentina gerou a preferência do *estilo antigo* ao *estilo moderno*:[455]

> "*Os Salmos devem ser cantados a coro pelos mesmos Cônegos e beneficiados, desde o início, no tom e canto gregoriano com gravidade e decoro, de maneira que todas as suas palavras sejam perfeitamente compreensíveis; os versículos Gloria Patri, etc., podem ser cantados com maior solenidade* [...]."

Salmos e Hinos de Vésperas em *estilo antigo* foram encontrados somente no ACMSP, mas entre os exemplos repertoriados dessas duas unidades funcionais existem diferenças substanciais no tratamento polifônico. Esse Arquivo possui vários manuscritos com música para Salmos de Vésperas e outros ofícios litúrgicos (na maioria das vezes não especificados nos documentos), nos quais a polifonia foi empregada em todos os versículos, aniquilando qualquer participação autônoma do cantochão, que só raramente aparece na forma de *cantus firmus*. Os quarenta e três Salmos polifônicos do ACMSP estão relacionados no quadro 182, mencionando-se aqueles já catalogados por Régis Duprat:[456]

---

[454] Idem. Ibidem. p. 4.

[455] "*Psalmi decantari debent a choro, & ab ipsisnet Canonicis, & beneficiatis, aliisque de Capitulo in tono, & cantu Gregoriano cum gravitate, & decore; ita ut eorum verba ab omnibus intelligantur; sed Versiculus (*Gloria Patri, *etc.) poterit solemniori vocis modulatione recitari* [...]." Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro II, cap. I, § 8, p. 125.

[456] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. 231 p.

Quadro 182. Salmos polifônicos do ACMSP.

Código ACMSP	Salmo	Autor	Catálogo Régis Duprat
P 125 (B)	*Ad te levavi* (24)	André da Silva Gomes	n. 090, p. 188-189
P 033	*Beati immaculati* (72)	[André da Silva Gomes?]	n. 128, p. 223-224
P 098	*Beati Omnes qui timet Dominum* (127)	André da S[ilv]a Gomes [?]	n. 063, p. 173
P 152	*Beatus vir qui timet* (111)	José Alves	-
P 219	*Beatus vir qui timet* (111)	José Joaquim dos Santos	-
P 236	*Beatus vir qui timet* (111)	Pietro Terziani	-
P 100	*Beatus vir qui timet* (111)	André da Silva Gomes	n. 064, p. 173-174
P 031	*Beatus vir qui timet* (111)	[André da Silva Gomes?]	n. 065, p. 174
P 250 (A)	*Cantate Domino* (95)	ANÔNIMO	-
P 103	*Confitebor Tibi Domine... consilio* (110)	André da S[ilv]a Gomes	n. 069, p. 176
P 225	*Confitebor Tibi Domine... consilio* (110)	João Cordeiro da Silva	-
P 029	*Confitebor Tibi Domine... consilio* (110)	[André da Silva Gomes?]	n. 067, p. 175
P 104	*Confitebor Tibi Domine... consilio* (110)	[André da Silva] Gomes	n. 068, p. 176
P 105	*Confitebor Tibi, Domine... audisti* (137)	André da Silva Gomes	n. 070, p. 177
P 110	*De Profundis* (129)	André da Silva Gomes	n. 073, p. 178-179
P 153	*Dixit Dominus* (109)	José Alves	-
P 036	*Dixit Dominus* (109)	[André da Silva Gomes?]	n. 075, p. 180
P 039	*Dixit Dominus* (109)	[André da Silva Gomes?]	n. 076, p. 180
P 112	*Dixit Dominus* (109)	André da Silva Gomes	n. 077, p. 181
P 113	*Dixit Dominus* (109)	André da Silva Gomes	n. 074, p. 179
P 195	*Dixit Dominus* (109)	G[iovanni] Pacini	-
P 040	*Domine probasti me* (138)	[André da Silva Gomes?]	n. 078, p. 181
P 115	*Exaltabo te Deus* (144)	André da Silva Gomes	n. 079, p. 182
P 125 (E)	*In convertendo* (125)	André da Silva Gomes	n. 090, p. 188-189
P 216	*In Exitu Israel* (113)	Giovanni Biordi	-
P 052	*Lauda Jerusalem* (147)	[André da Silva Gomes?]	-
P 130	*Lauda Jerusalem* (147)	André da Silva Gomes	n. 081, p. 183
P 221	*Laudate Dominum* (116)	M[arco] Santucci	-
P 290	*Laudate Dominum* (116)	Abt Vogler	-
P 127 (A)	*Laudate Dominum* (116)	André da Silva Gomes	n. 082, p. 183
P 128	*Laudate Dominum* (116)	André da Silva Gomes	n. 083, p. 184
P 055	*Laudate pueri* (112)	[José Maurício Nunes Garcia]	-
P 165	*Laudate pueri* (112)	José Maurício Nunes Garcia	-
P 129 (A)	*Laudate pueri* (112)	André da Silva Gomes	n. 091, p. 189-190
P 226	*Laudate, pueri* (112)	João Cordeiro da Silva	-
P 125 (A)	*Lætatus sum* (121)	André da Silva Gomes	n. 090, p. 188-189
P 129 (B)	*Lætatus sum* (121)	André da Silva Gomes	n. 091, p. 189-190
P 217	*Lætatus sum* (121)	Nazzareno Rosati	-
P 060	*Memento Domine David* (131)	[André da Silva Gomes?]	n. 088, p. 186
P 129 (C)	*Nisi Dominus* (126)	André da Silva Gomes	n. 091, p. 189-190
P 202	*Nisi Dominus* (126)	Giosepho di Porcaris[457]	-
P 125 (C)	*Nisi quia Dominus* (126)	André da Silva Gomes	n. 090, p. 188-189

Nota-se, em primeiro lugar, a indicação de autoria em trinta e um desses Salmos, ou seja, 72%. Considerando-se as nove atribuições a André da Silva Gomes realizadas por Régis Duprat, totaliza-se vinte e sete composições (63%) associadas a esse Mestre

[457] [José Antônio Carlos de Porcaris?]

de Capela e somente uma anônima (2%), taxa bastante incomum para obras encontradas em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Outros autores (seis italianos, três portugueses, um austríaco e um brasileiro) possuem dezesseis Salmos (37%), como se pode observar no quadro 183. Predomina, entre os Salmos, o *Dixit Dominus* (109), com seis composições diferentes (14%), o *Confitebor Tibi Domine... in consilio* (110) e o *Beatus vir qui timet* (111), cada um deles com cinco composições (12%), o *Laudate Dominum* (116) e o *Laudate pueri* (112), com quatro composições cada um (9%).

Quadro 183. Autores dos Salmos polifônicos do ACMSP.

Autores	Cronologia	País de origem	Quantidade de Salmos
ANÔNIMO	séc. XIX	?	1
Abt Vogler	fl. c.1850	Áustria	1
André da Silva Gomes	1742-1844	Portugal	27
Giosepho di Porcaris	fl. 1754	Itália ou Portugal	2
Giovanni Biordi	1691-1748	Itália	1
Giovanni Pacini	1796 - 1867	Itália	1
João Cordeiro da Silva	c.1735 - após 1808	Portugal	2
José Alves [Mosca?]	c.1750-após 1831	Portugal	2
José Joaquim dos Santos	c.1747 - 1801	Portugal	1
José Maurício Nunes Garcia	1767-1830	Brasil	2
Marco Santucci	1762 - 1843	Itália	1
Nazzareno Rosati	séc. XIX?	Itália	1
Pietro Terziani	1765 - 1831	Itália	1

No Brasil, os Salmos totalmente polifônicos não são muito comuns fora do ACMSP e, portanto, do antigo Arquivo Musical da Catedral de São Paulo. José Maurício Nunes Garcia, que atuou como Mestre de Capela da Catedral e depois da Capela Real/Imperial do Rio de Janeiro, compôs apenas nove Salmos polifônicos, a julgar pelo catálogo de Cleofe Person de Mattos,[458] enquanto André da Silva Gomes compôs trinta e oito, de acordo com o catálogo de Régis Duprat.[459]

Dos quarenta e três Salmos polifônicos do ACMSP, entretanto, somente três (7%) foram escritos em *estilo antigo*, todos eles Salmos de Vésperas: o *In Exitu Israel* (113, para as Vésperas de Domingo) de Giovanni Biordi em [058] ACMSP P 216, o *Dixit Dominus* (109, para as Vésperas de Domingo) de José Alves em [027] ACMSP P 153 e o *Exaltabo te, Deus* (144, para as Vésperas de Quarta-feira) de André da Silva Gomes, em [038] ACMSP P 115. São fatores em comum entre essas obras a origem européia dos compositores, sua atuação preferencialmente no século XVIII e, no caso

[458] MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. p. 402.
[459] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. p. 106.

das duas primeiras, a existência de cópias de André da Silva Gomes na década de 1770, estabelecendo-se, portanto, uma certa ligação entre a música desses três Salmos e o trabalho do Mestre de Capela da Catedral de São Paulo.

Dentre os Salmos em *estilo antigo* do ACMSP, somente o *Exaltabo te, Deus* (144), de André da Silva Gomes, foi copiado e, provavelmente, cantado no século XIX. O *In Exitu Israel* (113) de Giovanni Biordi e o *Dixit Dominus* (109) de José Alves estão disponíveis apenas em cópias da década de 1770, exibindo poucos sinais de manuseio nos manuscritos, o que pode indicar pouco ou nenhum uso na Catedral de São Paulo.

A utilização do *estilo antigo* nesses Salmos, embora possa ser associada às recomendações eclesiásticas para o emprego exclusivo do cantochão nas Vésperas é, sem dúvida, um caso mais excepcional, em São Paulo e Minas Gerais, que o das obras destinadas, por exemplo, à Quaresma e Semana Santa. Se o uso do fabordão nos Hinos foi um procedimento que não feriu as determinações do *Cæremoniale Episcoporum*, de acordo com o Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X, o emprego de polifonia em todos os versículos dos Salmos nunca foi uma prática totalmente aprovada pelas leis litúrgicas. Por isso, na Sacra Visita Apostólica de Prospero Fagnani em Roma, a 30 de julho de 1665, este já determinava: "*Que não se cante com voz solística, tanto grave quanto aguda, tudo ou parte notável de um Salmo, Hino ou moteto, mas, não se cantando a coro pleno, cante-se alternadamente, variando sempre o canto, ora com vozes pares, ora com graves e ora com agudas.*"[460]

Apesar disso, o *estilo moderno* impôs-se nos Salmos, durante o séculos XVIII e XIX, assim como na música para a Quaresma, mas somente um menor controle eclesiástico, no caso das Vésperas e outras Horas Canônicas, pode explicar a profusão desse estilo nos Salmos do ACMSP. Sendo uma prática predominantemente catedralícia, as Vésperas polifônicas foram praticadas em poucas igrejas no Brasil, destacando-se as Catedrais de São Paulo e Rio de Janeiro. Em arquivos mineiros, os únicos Salmos até agora catalogados, e não destinados a celebrações da Quaresma, são o *De Profundis* (129) de Lourenço José Fernandes Braziel (cópia de 1798),[461] o *Laudate pueri* (112) atribuído a J. J. Emerico Lobo de Mesquita[462] e o *Laudate pueri* (112) de Florêncio José

---

[460] "*Che non si canti a voce sola tanto grave, quanto acuta, tutto o parte notabile d'un salmo, inno o mottetto, ma non cantandosi a pieno coro, si canti alternativamente, variando sempre il canto, ora con voci pari, ora con gravi ed ora con acute.*" Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 79-81.
[461] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 67.
[462] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, n. 130, p. 92.

Ferreira Coutinho (cópia de 1840),[463] nenhum deles com cópia no antigo Arquivo Musical da Catedral de Mariana.

O *Exaltabo te, Deus* (144) a quatro vozes e órgão cifrado, de André da Silva Gomes, exibe uma textura predominantemente acordal - sem a elaboração encontrada nos outros dois exemplos - e também apresenta motivos muito semelhantes aos utilizados na Missa do Advento e Quaresma do mesmo autor, em versão a quatro vozes e órgão em [075] ACMSP P 048 (A) e [075] ACMSP P 116 (C) e em versão a oito vozes e órgão em [076] ACMSP P 119 (C). Talvez a obra tenha sido escrita para as Vésperas celebradas nesses Tempos e, para gerar uma unidade estilística, emprega uma textura semelhante à do Ordinário da Missa.

O compositor do *In Exitu Israel* de [058] ACMSP P 216 foi Mestre de Capela da igreja de San Giaccomo degli Spagnuoli em Roma a partir de 1722 e chamava-se apenas Giovanni Biordi (1691-1748):[464] no manuscrito, entretanto, André da Silva Gomes aplicou a palavra "*Romano*" ao final de seu nome, mas somente para indicar sua nacionalidade. Seu Salmo polifônico *In Exitu Israel* (113), a quatro vozes e órgão cifrado (exemplo 140), possui uma textura contrapontística desenvolvida, sem a utilização de *cantus firmus*, como também é o caso do *Dixit Dominus* de José Alves.

Exemplo 140. GIOVANNI BIORDI (1691-1748). *In Exitu Israel* (Salmo 113, para as Vésperas de Domingo) de [058] ACMSP P 216, c. 1-7.

O autor do *Dixit Dominus* de [027] ACMSP P 153, de acordo com André da Silva Gomes (o copista desse manuscrito), é "*Giosepho Alvez*". Existem, na Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, três manuscritos do século XVIII, com música a quatro vozes e órgão de um autor de nome José Alves: *Ave regina cœlorum* em Sib M (Ms. 10/1), *Con-*

[463] Idem. Ibidem. n. 88, p. 65.
[464] GMEINWIEDER, Siegfried. Biordi, Giovanni. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 2, p. 726-727.

fitebor tibi Domine em Sol M (Ms. 10/2) e *Laudate Pueri Dominum* em Fá M (Ms. 10/3).[465] O único José Alves encontrado nos dicionários musicais portugueses, entretanto, é José Alves Mosca, organista da Sé Patriarcal de Lisboa no século XVIII,[466] que viveu na cidade até pelo menos 1831.[467]

O *Dixit Dominus* de [027] ACMSP P 153, para oito vozes e órgão, é uma composição muito particular entre as obras em *estilo antigo* encontrada em acervos brasileiros e, por isso, foi classificado em uma categoria diferente do *estilo antigo* "simples" e do *estilo antigo* "tardio": utiliza um procedimento surgido em Veneza na transição do século XVI para o século XVII denominado *cori spezzatti* (coros quebrados), no qual as frases de um coro são respondidas pelo outro. Apesar de manter elementos do sistema polifônico utilizado no *estilo antigo*, a obra pode ser analizada enquanto representante do sistema tonal: José Alves divide o Salmo em seis movimentos (quatro para os versículos e dois para a doxologia *Gloria Patri*), alternando texturas contrapontísticas e *cori spezzatti*, cada uma delas em tonalidade diferente, como se observa no quadro 184.

Quadro 184. Estrutura formal do *Dixit Dominus* (Salmo 109, para as Vésperas de Domingo) de José Alves, em [027] ACMSP P 153. Considerar: **TC** = textura contrapontística; **CS** = *cori spezzatti*.

Seções	Versículos	Andamentos	Compassos	Vozes	Tom	Textura
1 - *Dixit Dominus*	1	Largo	1-21	8	Dó M	**TC**
2 - *Donec ponam*	2 a 4	Andante	22-82	8	Sol M	**CS**
3 - *Juravit Dominus*	5 (1ª parte)	Moderato	83-90	8	Mi m	**TC**
4 - *Tu es sacerdos*	5 (2ª parte) a 7	Allegro	91-144	8	Sol M	**CS**
5 - *Gloria Patri*	Doxologia	Adagio	145-155	4	Lá m	**TC**
6 - *Sicut erat*	Doxologia	Allegro	156-187	8	Dó M	**CS**

O *Dixit Dominus* de José Alves é, portanto, um caso excepcional em todos os sentidos, dentre as obras preservadas em manuscritos dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros: trata-se de uma modalidade de *estilo antigo* tonal que também foi utilizado na Itália por Alessandro Scarlatti (1660-1725), Francesco Durante (1684-1755), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Leonardo Leo (1694-1744). Provavelmente André da

[465] Informações disponíveis na Internet, no *site* do RISM (Répertoire Internacional des Sources Musicales), em: http://rism.harvard.edu/cgi-bin/search_db.CGI?A2.

[466] "*José Alvares Mosca*" foi "*organista da Patriarcal de Lx.ª escreveo varias obras em Muzica*". Cf.: MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 24, n. 77, p. 28, set. 1944.

[467] "*Organista da Sé Patriarchal desde 1800. Compoz alguma musica sacra que existe no archivo da mesma Sé, havendo tambem algumas composições d'elle na Bibliotheca Nacional e em mãos de particulares. / Em 1831 estava já aposentado e julgo que falleceu pouco depois.*" Cf.: VIEIRA, Ernesto. **Diccionário biographico de músicos portuguezes** [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. v. 2, p. 110.

Silva Gomes trouxe a obra de Lisboa para utilizá-la na Catedral de São Paulo mas, depois de se familiarizar com os estilos vigentes na cidade, abandonou não somente o manuscrito, como sequer experimentou essa técnica de composição.

4. CONCLUSÕES

1. O *estilo antigo* foi uma modalidade musical conservadora, dependente de normas composicionais renascentistas (século XVI), enquanto o *estilo moderno* adotou, com uma intensidade cada vez maior, as inovações técnicas e as modificações estéticas surgidas na ópera e na música instrumental profana, até a reforma da música sacra iniciada por Pio X, no Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903).

2. O *estilo antigo* teve significados diferentes em épocas e regiões distintas. Em Roma e na Península Ibérica, no século XVII, foi usado como uma forma de cumprimento dos Decretos do Concílio de Trento. Em São Paulo e Minas Gerais, esse estilo foi empregado nos séculos XVIII e XIX como uma forma de cumprimento das rubricas e da legislação litúrgica tridentina.

3. A produção musical litúrgica em Portugal, no século XVII, foi quase totalmente limitada ao *estilo antigo*, enquanto o *estilo moderno* (surgido na Itália no início daquele século) começou a ser utilizado em gêneros não litúrgicos, especialmente os vilancicos. O mesmo fenômeno parece ter ocorrido na América Portuguesa, onde o *estilo moderno* começou a ser utilizado na música litúrgica somente na primeira metade do século XVIII. Os mais antigos manuscritos musicais encontrados no Brasil - o Grupo de Mogi das Cruzes e o Manuscrito de Piranga - foram copiados nesse período (o segundo deles provavelmente em Portugal), quando ainda não era comum a prática do *estilo moderno* nas cerimônias litúrgicas. Foi também na primeira metade do século XVIII que os conjuntos que praticavam música religiosa em São Paulo e Minas Gerais começaram a modificar sua estrutura, para se adaptar à chegada do *estilo moderno*.[468]

4. A prática e a produção musical católica brasileira, nos séculos XVIII e XIX, não foi um fenômeno autóctone e nem desenvolveu técnicas de composição inexistentes na Europa, como já foi cogitado, mas esteve condicionada aos padrões europeus, recebendo ou rejeitando modificações estilísticas e mesmo repertórios originários da Europa. O *estilo antigo* foi principalmente assimilado, em São Paulo e Minas Gerais, pela

---

[468] De acordo com a documentação disponível, esse fenômeno parece ter se concentrado, em Minas Gerais, na década de 1740.

recepção de música portuguesa e, em alguns casos, pela atuação de músicos que viveram ou mesmo nasceram na Europa, como o português André da Silva Gomes (1752-1844), Mestre de Capela da Catedral de São Paulo a partir de 1774. Documentação do século XIX sugere que, em arquivos de catedrais e de músicos particulares, nesse período, eram normalmente mantidas composições em *estilo antigo* para uso nas cerimônias religiosas, principalmente anônimas e destinadas à Semana Santa.

5. A música religiosa praticada em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, assim como ocorreu na Europa, esteve condicionada às prescrições e à legislação litúrgica tridentina, as quais determinaram as ocasiões e circunstâncias nas quais foi empregado o *estilo antigo*. Sua utilização representou uma forma particular de adequação a tais determinações, contrapondo-se ao *estilo moderno*, que penetrou nas funções religiosas devido à não aplicação integral dessas prescrições.

6. Em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, o *estilo moderno* esteve em ascensão, enquanto o *estilo antigo* esteve em decadência, devido a um controle cada vez menor por parte da Igreja. O *estilo antigo*, entretanto, não foi desenvolvido nessas regiões a partir da ação direta do controle eclesiástico, mas alimentou-se pela recepção de repertório e técnicas composicionais européias que já haviam sido filtradas pela legislação litúrgica tridentina.

7. Enquanto, em Portugal, o *estilo antigo* vem sendo estudado há algumas décadas, sob a designação *maneirismo musical*, no Brasil ainda não existiam trabalhos específicos sobre esse repertório e nem mesmo a noção de que o repertório religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX divide-se em pelo menos dois grandes grupos, com particularidades estilísticas opostas. Existe, de fato, em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, um repertório em *estilo antigo* e outro em *estilo moderno* copiados nesse período, cujas características são contrastantes entre si.

8. O *estilo antigo* é um grande conjunto de sub-estilos, os quais guardam, entre si, várias semelhanças técnicas, além de uma especificidade cerimonial. O Grupo de Mogi das Cruzes é um conjunto de 29 folhas que foram retiradas de um arquivo, em período provavelmente anterior à década de 1760, para serem usados como mero preenchimento da encadernação do *Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes* (aberto em 1748). A renovação estilística de algumas das obras e a renovação do sistema de notação musical de outras parecem ter sido os motivos mais prováveis que determinaram a eliminação dos papéis. De acordo com as análises realizadas, o Grupo de Mogi das Cru-

zes contém dois subgrupos estilísticos: a) *vigente*,[469] pois continuou a ser copiado em São Paulo e Minas Gerais em notação moderna, até inícios do século XX; b) *arcaico*,[470] pois as obras que o empregaram e que foram copiadas na documentação mogiana não reaparecem em nenhuma outra cópia brasileira, de acordo com os conhecimentos atualmente disponíveis.

9. As principais prescrições litúrgicas tridentinas que esclarecem a função do *estilo antigo* na música litúrgica, em todo o mundo católico, até inícios do século XX, são: a) o "*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*", emitido na seção XXII do Concílio de Trento (17 de setembro de 1562); b) as rubricas dos livros litúrgicos tridentinos (1568-1904); c) as instruções do *Cæremoniale episcoporum* (1600, 1752 e 1886); d) a Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749), de Bento XIV; e) alguns Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos (1602-1909).

10. O repertório em *estilo antigo*, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, foi utilizado em cerimônias nas quais a legislação litúrgica proibia a utilização da polifonia (*canto figurado*), do órgão, dos instrumentos musicais e mesmo o toque dos sinos. Foi possível constatar que, para essas ocasiões, a aplicação da legislação litúrgica gerou uma hierarquia de estilos, do mais adequado ao menos adequado: a) *cantochão*; b) polifonia em *estilo antigo*; c) polifonia ou melodia acompanhada em *estilo moderno*. Embora as composições em *estilo antigo* empregassem a polifonia e, muitas vezes, o órgão ou outro instrumento grave para o acompanhamento, sua utilização em tais cerimônias assumia maior respeito às prescrições litúrgicas que a utilização do *estilo moderno*.

11. A Prática musical religiosa estava condicionada à existência de livros litúrgicos. As instituições que mantiveram a maior quantidade e diversidade desse tipo de obras, em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, foram as catedrais. As matrizes mantiveram quase somente Missais e os mestres de conjuntos musicais possuíram livros destinados a cerimônias específicas ou mesmo Missais. Os livros litúrgicos utilizados no Brasil, nesse período, vieram quase todos da Europa. Função particular teve o *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário (publicado em Lisboa em nove edições, entre 1743-1817), a primeira publicação portuguesa responsável pela divulgação das versões tridentinas do cantochão.

---

[469] Representado pelas UMPs [028], [065], [085] e [092].

[470] Representado pelas UMPs [059], [037], [050], [061], [069], [123], [124], [126], [133], [144], [187] e [193].

12. A maior parte das obras em *estilo antigo* repertoriadas refere-se ao rito tridentino (1568-1904), mas algumas delas estão ligadas ao rito bracarense (da Diocese de Braga, Portugal), como as composições para a Procissão do Enterro[471] e as Matinas de Quinta-feira Santa de [144/061/159] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (A/B/C)]. Outras referem-se ao rito tridentino, mas foram baseadas em versões pré-tridentinas portuguesas de cantochão, como algumas Turbas das Paixões, o *Ex Tractatu Sancti Augustini* de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] e uma versão não tridentina, de origem ainda desconhecida, do tom de recitação do segundo e terceiro Noturnos das Matinas do Tríduo Pascal (cantado até hoje em São João del Rei), que parece ter sido utilizada no *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) de [079] MMM BC SS-19 Série B [V-1 (H)] e de [081] OLS, sem cód. III (A). Foi também detectada a existência de uma unidade funcional não tridentina, de origem desconhecida: a Antífona do *Miserere* das Laudes do Tríduo Pascal.

13. Embora o *estilo moderno* tenha invadido as Ancilas das Turbas das Paixões, a Lamentação (segundo versículo) do *Miserere* (Versículos do Salmo 50 para as cerimônias não tridentinas da Quaresma) e o Canto da Verônica da Procissão do Enterro, nos dois primeiros casos, as melodias foram construídas sobre melodias de cantochão tridentinas ou pré-tridentinas, enquanto a última parece ter sido recebida em São Paulo e Minas Gerais no final do século XVIII, quando começou a diminuir o controle do *estilo moderno*.

14. As particularidades pré-tridentinas, em algumas composições em *estilo antigo* encontradas em acervos paulistas e mineiros, são decorrentes de três fatores: a) a permissão, na Bula *Quod a nobis* (9 de julho de 1568) de Pio V, para a preservação dos ritos próprios de ordens religiosas ou dioceses que possuíssem um Breviário em uso há pelo menos duzentos anos, como é o caso do rito bracarense; b) a transferência, para o Brasil, de textos ou cerimônias utilizadas na liturgia bracarense; c) a transferência, para o Brasil, de obras compostas em Portugal, em período anterior à publicação do *Theatro Ecclesiastico* de Domingos do Rosário (1743).

15. Por ainda possuírem função na música religiosa católica, foram utilizadas, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, várias composições em *estilo antigo* de procedência portuguesa, escritas em período anterior ao século XVIII, além de

---

[471] A Procissão do Enterro é um exemplo expressivo, pois, em lugar de uma cerimônia não litúrgica, como era o senso comum, a pesquisa demonstrou ser esta uma cerimônia litúrgica, porém não tridentina, descrita em livros litúrgicos bracarenses desde 1558.

uma Missa de Giovanni Pierluigi da Palestrina e uma composição de autor italiano da primeira metade do século XVIII. Entre os casos já conhecidos e aqueles estudados neste trabalho, foram repertoriadas cópias de composições portuguesas e italianas anteriores ao século XVIII (ou da primeira metade desse século, no caso da composição de Giovanni Biordi), em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais. De todas essas composições, à exceção do *In Exitu Israel* de Giovanni Biordi, foram detectadas cópias idênticas ou semelhantes em acervos portugueses:

1. ANÔNIMO (século XVII). *Kyrie, eleison* (Ordinário da Missa da Quaresma)[472]
2. ANÔNIMO (século XVII). *In Monte Oliveti* (Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa)[473]
3. FRANCISCO LUÍS (?-1693). *Passio... secundum Matthæum / Marcum / Lucam / Joannem* (Textos das Paixões de Domingo de Ramos, Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira Santa)[474]
4. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680) ou ANTÔNIO CARREIRA (c.1530-1594?)]. *Jesum Nazarenum* (Primeira seção das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa)[475]
5. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680)]. *Benedictus* (Cântico de Zacarias das Laudes do Tríduo Pascal)[476]
6. [GINÉS DE MORATA (séculos XVI-XVII)]. [*Æstimatus sum*] *Cum descendentibus* (Segunda parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa)[477]
7. GIOVANNI BIORDI (1691-1748). *In Exitu Israel* (Salmo 113, para as Vésperas de domingo)[478]
8. [GIOVANNI PIERLUIGI DA] PALESTRINA (c.1525-1594). *Missa Æterna Christi Munera* (ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico)[479]
9. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa)[480]
10. [PEDRO DE CRISTO (?-1618)]. *Non in die festo* (Primeira seção das Turbas da Paixão de Domingo de Ramos)[481]

16. É, portanto, no repertório em *estilo antigo* - e não em estilo *moderno* - que podem ser encontradas composições anteriores à segunda metade do século XVIII, especialmente portuguesas. Em alguns casos, foi possível chegar a elementos auxiliares para a datação aproximada das composições: o primeiro Responsório das Matinas de Quinta-feira Santa de [159] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C)] e de [060] TA-AAC [MSP

---

[472] Cf.: [074] TA-AAC [MSP (Y)].
[473] Cf.: [059] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C)].
[474] Cf.: [097] ACMSP P 071, [097] MMM cofre, n. 8582-8585 (D), [097] MMM MA SS-04 (B) [099], MMM cofre, n. 8582-8585 (C), [100] MMM cofre, n. 8582-8585 (B), [106] ACMSP P 073, [106] MMM cofre, n. 8582-8585 e [106] MMM MA SS-04 (A).
[475] Cf.: [071] TA-AAC [MSP (T)].
[476] Cf.: [013] ACMSP P 099 (A), [013] MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (B)] e [013] TA-AAC [MSP (I/O)].
[477] Cf.: [009] MIOP/CP-CCL 298 (D).
[478] Cf.: [058] ACMSP P 216.
[479] Cf.: [072] MIOP/CP-CCL 303.
[480] Cf.: [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3].
[481] Cf.: [085] MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2], [085] MMM BC SS-01 [M-2 (H)], [085] MMM BL SS-01 [M-1 (I)], [085] MMM BL SS-10 [M-3 (B)], [085] MMM MA SS-05 [M-2 (B)], [085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)] e [085] OLS, sem cód. - I (I).

(G)], por exemplo, apresenta a frase *Fiat voluntas tua*, que foi retirada dos Breviários romanos impressos a partir de 1632.

17. Alguns manuscritos com música em *estilo antigo* repertoriados utilizam a *notação mensural* ou *proporcional*, comum na música européia anterior ao século XVIII: a maior parte deles pertence ao Manuscrito de Piranga e ao Grupo de Mogi das Cruzes, copiados em período anterior à segunda metade do século XVIII. Outros utilizam elementos da notação mensural ou proporcional, no tipo de notação aqui denominado *moderna com arcaísmos*, mas a maior parte dos manuscritos repertoriados foi copiado em *notação moderna*, a partir da segunda metade do século XVIII.

18. A existência, em acervos paulistas e mineiros, de obras em *estilo antigo* copiadas em *notação mensural* na primeira metade do século XVIII e em *notação moderna* ou *notação moderna com arcaísmos*, copiadas a partir da segunda metade desse século, demonstra que, embora a *notação mensural* tenha caído em desuso, muitas composições em *estilo antigo* ainda mantiveram uma função nas cerimônias religiosas, tornando-se necessário recopiá-las em um sistema notacional vigente. Esse fenômeno é uma outra evidência de que peças em *estilo antigo* copiadas a partir da segunda metade do século XVIII podem ter sido compostas em período anterior, como é o caso das obras de Antônio Carreira (c.1530-1594?), Pedro de Cristo (?-1618), Ginés de Morata (séculos XVI-XVII), Manuel Cardoso (1566-1650)] e Francisco Martins (c.1620-1680), relacionadas no parágrafo 15.

20. O estudo das transposições e conversões de claves realizadas nas cópias em *notação moderna* ou em *notação moderna com arcaísmos* acabaram revelando o significado de vários elementos utilizados na *notação mensural* e permitindo o estabelecimento de métodos de transcrição musicologicamente fundamentados. As *claves altas*, cujo significado nem sempre é claro na música européia dos séculos XVI e XVII, revelaram ser, nos manuscritos musicais repertoriados em São Paulo e Minas Gerais sistemas essencialmente transpositores: os sons escritos em *claves altas* deveriam ser cantados uma quarta ou quinta justa abaixo. Os erros cometidos pelos copistas, ao tentarem converter esse sistema para o de *claves baixas* (principalmente em Proêmios e Turbas das Paixões) indica que as *claves altas* já estavam praticamente em desuso a partir da segunda metade do século XVIII e os copistas já não conheciam totalmente o seu significado.

21. O *estilo antigo* teve sua função reduzida a partir da Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749) de Bento XIV, quando o *estilo moderno* foi oficialmente

aceito pela Igreja, desde que existisse uma clara diferença entre a música sacra e a música de teatro (ópera). Em decorrência do menor controle dos "abusos", a partir de fins do século XVIII, o *estilo moderno* invadiu quase todas as cerimônias na qual o *estilo antigo* havia sido empregado. Foi, entretanto, o Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X - ratificado no Regulamento sobre Música Sacra da Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos das Províncias Eclesiásticas do Rio de Janeiro, Mariana, São Paulo, Cuiabá e Porto Alegre (25 de setembro a 10 de outubro de 1910) - que, ao determinar a restauração da música sacra, acarretou a quase total eliminação da música em *estilo antigo* das cerimônias católicas.

22. Assim como os conjuntos musicais paulistas e mineiros adaptaram-se à chegada do *estilo moderno* na primeira metade do século XVIII, adaptaram-se também às transformações do *estilo moderno* no início do século XIX, no qual a invasão dos elementos operísticos na música litúrgica não conseguiu ser totalmente controlada pela Igreja. Mesmo assim, esses conjuntos tentaram executar música em *estilo antigo* até inícios do século XX (algumas composições dessa categoria chegaram a ser copiadas até 1959). O *estilo antigo*, entretanto, tornau-se cada vez mais esse estranho à sua prática musical, como atesta a seguinte informação do manuscrito [049/132/008] MMM BC SS-18 [C-2], elaborado na segunda metade do século XIX: "*Esta música, depois de copiada, foi provada. É muito dificultosa.*"[482]

23. O *estilo antigo* foi utilizado, em São Paulo e Minas Gerais, durante os séculos XVIII e XIX, com funções litúrgicas específicas, relacionando-se, abaixo, a quantidade de obras repertoriadas para cada uma das categorias cerimoniais:

- Ordinário da Missa dos domingos Advento (2)
- Bênção das Cinzas e Ordinário da Missa de Quarta-feira de Cinzas e dos domingos da Quaresma (6)
- Cerimônias não litúrgicas da Quaresma (6)
- Cerimônias tridentinas e não tridentinas da Semana Santa (121)
- Ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico (1)
- Liturgia dos Defuntos e Ofícios de Sepultura (4)
- Hinos de Vésperas solenes (6)
- Salmos de Vésperas de Horas Canônicas (3)

24. Embora escrita para todas essas ocasiões, a grande maioria das unidades musicais permutáveis em *estilo antigo* repertoriadas (83,5%) foi destinada à Semana Santa:

[482] [049/132/008] BC SS-18 [C-2] - Sem indicação de copista, sem local, [segunda metade do século XIX]: parte de T, f. 1v. Transcrição paleográfica: "*Esta musica depois de copiada / foi provada. E' m.to / difficultosa.*"

todas as composições em *estilo antigo* do Manuscrito de Piranga (vinte e cinco) e do Grupo de Mogi das Cruzes (quinze) foram destinadas a esse mesmo período litúrgico. Tal fenômeno ocorreu devido à aplicação das rubricas e da legislação tridentina referente à Semana Santa (o *Cæremoniale episcoporum* proibia a utilização da polifonia nesse período, à exceção do *Gloria* de Quinta-feira Santa e de todas as unidades funcionais a partir do *Glória* do Sábado Santo), mas também em função do seu significado penitencial no calendário litúrgico e do grande concurso popular aos seus ofícios.

25. A maior quantidade de UMPs diferentes em *estilo antigo* foi constatada nos Ofícios de Trevas (Matinas e Laudes) do Tríduo Pascal (trinta e quatro), nas Paixões (vinte e sete), no Ofício e Missa de Domingo de Ramos (vinte e uma) e na Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa (vinte), as quais totalizam 70,3% de todas as UMPs em *estilo antigo* repertoriadas. Estas representam, portanto, as principais cerimônias nas quais se concentrou o estilo aqui estudado.

26. Os ofícios da Semana Santa no Brasil, durante os séculos XVIII e XIX, eram distribuídos entre catedrais ou matrizes, irmandades, ordens terceiras e conventos de uma determinada vila ou cidade. Não existe uma pesquisa sistemática para se saber quais instituições realizaram quais ofícios, em épocas e lugares diferentes, a qual esclareceria várias questões referentes à prática musical religiosa brasileira. Mesmo assim, é possível saber que a maior parte desses ofícios concentrou-se em catedrais, igrejas nas quais era encontrada a maior quantidade de livros litúrgicos de sua diocese.

27. Os copistas brasileiros dos séculos XVIII e XIX permutaram livremente unidades musicais em *estilo antigo*, produzindo unidades cerimoniais, pela junção de duas ou mais UMPs de procedências diferentes, especialmente na música para a Semana Santa. Por essa razão, UMPs em *estilo antigo* muitas vezes foram associadas a outras em *estilo moderno*, no mesmo conjunto manuscrito.

28. A prática referida no parágrafo anterior ocorreu principalmente pela grande circulação de tais unidades, que, na maioria dos casos, acabaram perdendo os registros de autoria e transformando-se em uma espécie de obras de “domínio público”. Por ainda manterem uma função nas cerimônias religiosas, as UMPs obtidas pelos copistas ou mestres foram copiadas e arranjadas para uso em seus conjuntos. Além disso, é possível que algumas obras em *estilo antigo* tenham sido construídas pela alteração ou adaptação de composições pré-existentes, o que explicaria a semelhança entre certas UMPs encontradas em acervos paulistas e mineiros e outras encontradas em acervos portugueses. Freqüentemente, a música em *estilo antigo* contradiz as concepções de obra “imutável”,

de datas de composição e configurações "originais" que orientaram vários trabalhos musicológicos brasileiros.

29. Com raras exceções, os compositores que se dedicaram à música religiosa em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, não tiveram uma posição social de destaque e não existiu, nessa fase, qualquer proteção à autoria das obras. Como os mestres necessitavam compor ou simplesmente adquirir composições - por compra ou mesmo por "pirataria" - para as utilizar nos ofícios religiosos, nem sempre era necessário ou conveniente registrar a autoria das obras nos manuscritos. As obras mais antigas e mais copiadas parecem ser aquelas que mais perderam as indicações de seus compositores. A grande quantidade de composições em *estilo antigo* sem indicação de autoria gera a suspeita de que boa parte destas foi copiada em período muito posterior à sua composição.

30. Os regimentos de catedrais e os contratos de irmandades e ordens terceiras com seus músicos não definiam o estilo da música desejado, legando essa tarefa aos mestres de capela ou aos mestres dos conjuntos contratados. Esses músicos nem sempre tiveram acesso a todas as rubricas e determinações litúrgicas tridentinas, baseando-se - com ou sem a orientação de clérigos ou de membros dessas instituições - principalmente, no repertório musical recebido da Europa. Esse repertório, até princípios do século XIX, foi preferencialmente originário de Portugal.

5. BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. **Diccionario da Lingoa Portugueza** [...] Lisboa: Officina das Mesma Academia, v. 1, 1793. CC p., 2 f. inum., 543 p., 1 f. inum.

ALDRICH, Putnan. An approach to the Analysis of Renaissance Music. **The Music Review**, New York, v. 30, n. 1, p. 1-12, feb. 1969.

ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 131 p.

__________. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa**: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 466 p.

__________. **Biblioteca Pública de Évora; catálogo dos fundos musicais**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. 230 p.

__________. **O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da reconquista aos fins do século XVI)**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação, 1985. 136 p. (Biblioteca Breve. Série Música, v.10)

__________. **História da Capela e Colégio dos Santos Reis em Vila Viçosa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1983. XI, 367 p.

__________. **História da escola de música da Sé de Évora**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 195 p. [CP-Bib]

ALMEIDA Cândido Mendes de. **Memorias Para a historia do extincto Estado do Maranhão cujo territorio comprehende hoje as provincias do Maranhão, Piauhy, Grao-Pará e Amazonas colligidas e annotadas por Candido Mendes de Almeida**: Historia da Companhia De Jesus na extincta

Provincia do Maranhão e Pará pelo Padre José de Moraes da mesma Companhia. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio, de Brito & Braga. XV, 554 p. [IEB/USP-Bib]

A[NDRADE], M[ário] de. Cultura Artística. **Diário Nacional**, São Paulo, ano 4, n. 1.056, p. 4, s/ seção, quinta-feira, 18 dez. 1930.

ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno de Monte-Carmelo**. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1963. 273 p (Obras Completas de Mário de Andrade, 16)

ANCHIETA, Joseph de. **Poesias.** Manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Edição comemorativa do IV centenário da fundação de São Paulo [Ind. Gráfica Siqueira S.A.], 1954. xxvi, 833 p., 3 f. inum. (Museu Paulista, Documentação Linguística, 4. Boletim IV)

ANTOLOGIA DE POLIFONIA PORTUGUESA 1490-1680: Transcrições de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal e Manuel Morais; estudo de Robert Stevenson. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. XLV, ils., 132 p. (Portugaliæ Musica, série A, v. 37)

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**: texto confrontado com a edição de 1711; com um estudo biobibliográfico por Affonso de E. Taunay; nota bibliográfica de Fernando Salles; vocabulário e índices antroponímico, toponímico e de assuntos de Leonardo Arroyo. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982. 239 p. (Reconquista do Brasil, nova série, v. 70)

ANUÁRIO Católico do Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Estatística Religiosa e Investigações Sociais, v. 8, p. 1-813, 1989.

ARAIZ, Andrés. **Historia de la música religiosa en España**. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro: Labor, 1942. 312 p. (Colección Labor, sección 5, Música, n. 408-409) [IA/UNESP-Bib]

ARANDA, Mateus de. **Tractado de canto mensurable**; edição facsimilada; com introdução e notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. 92 p., 36 f. não num. [ECA/USP-BIB]

ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento Baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. **Estudos Baianos**, Universidade Federal da Bahia, n. 2, 1970. 30 p., facsímiles, 23 p.

ARAUJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 362 p. [IEB/USP-Bib]

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 280 p.

ATAS da Camara da da Villa de S. Paulo 1649-1652. São Paulo, v. 5, 1915. [IEB/USP-Bib]

AZEVEDO, João M. B. de. **Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra**: catálogo dos fundos musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. 205 p. [CP-Bib]

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 424 p.

BAIRRAL, Adeilton. As quatro paixões do Arquivo da Arquidiocese de Salvador e acerca da música e suas influências sobre os organismos (1845). ENCONTRO NACIONAL DA ANPOM, Rio de Janeiro, 2 a 6 de ago. 1993. **Anais**. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p. 205-206.

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454 p.

BASSO, Alberto. **La epoca de Bach y Haendel**: edición española coordinada y revisada por andrés Ruiz Tarazona; traducido por Beatriz y Verónica Morla. Madrid: Turner Musica, 1977. XVIII, 189 p. (Historia de la Musica, v. 6)

BÉHAGUE, Gerard. Música mineira colonial à luz de novos manuscritos. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 3, p. 15-27, jul. 1971.

BENEDICTUS XIV. Epistola enciclica Annus qui, 19 fev. 1749. In: **Correspondência musicológica**, Köln, n. 14, p. 8-16, jun. 1991.

BENOIT, Francine. Panorama histórico musical. In: BARROS, João de & LUZ, Machado da (eds.). **Portugal maravilhoso**. Lisboa: Universo, 1952. v. 3, p. 405-466. [CP-Bib]

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

BLUTEAU, Raphael. **VOCABULARIO Portuguez, E Latino** [...] **Autorizado Com Exemplos Dos Melhores Escritores Portuguezes, E Latinos; E Offerecido A El Rey De Portvgal, D. JOAÕ V. Pelo Padre D. RAPHAEL BLUTEAU**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-

1721. 8 v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728). [IEB/USP-Bib e BBM-ML]

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de música (ilustrado).** 2ª tiragem. Lisboa: Edições Cosmos; Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre: Livraria Luso-Espanhola e Brasileira Ltda., 1962. 2 v. [ECA/USP-BIB]

BORTON, Bruce Erol. The Sacred Choral Works of Domenico Scarlatti. Dissertação (DMA): University of Cincinnati, 1983. 377 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8323193>.

BOURSY, Richard. Historicism and Composition: Giuseppe Baini, the Sistine Chapel Choir, and Stile Antico Music in the First Half of the 19th Century. Tese (PHD): Yale University, 1994. 412 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9522719>.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. Música, estilo e sociedade colonial mineira. 3º ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora, 11-26 jul. 1998. [**Anais**]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, [1998]. p. 53-69.

BRANDÃO, Mário (org). **Documentos de D. João III**. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1938. 3 v. [FFLCH/Cep-USP]

BREVIÁRIO Bracarense de 1494: reprodução em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional com introdução de Pedro Romano Rocha. [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. 688 p.

BREVIARIUM Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum Summorum Pontificium Cura Recognitum cum nova psalteri versione Pii Papæ XII jussu edita juxta editionem novam typicam. Romæ, Tornaci, Parisiis: Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ Desclée & Cie, [1954]. 4 v. [ACMSP]

BRITO, Estêvão de. **Motectorum Liber Primus Officium Defunctorum Psalme Hymnique per annum**: transcrição e estudo de Miguel Querol Gavaldá. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1972. 2 v. (Portugaliæ Musica, v. 21) [CP-Bib]

BRITO, Estevão de. **Vol. II: Obras diversas;** transcrição e estado de Miguel Querol Gavaldà. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, (Portugaliæ Musicæ, série A, v.30) [CP-Bib]

BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa, Editorial Estampa, 1989. 221 p. (Imprensa Universitária, v. 78)

BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. **História da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. 187 p.

BUCHNER, Alexandr. Musica Ficta. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 12, p. 802-815.

BUDASZ, Rogério. A presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta - um Enfoque Musicológico. **Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review**, Austin, v. 17, n. 1, p. 42-77, Spring / Summer 1996. [IA/UNESP-Bib]

BUKOFZER, Manfred F. **Music in the baroque era**: from Monteverddi to Bach. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1947. XV, 489 p. [ECA/USP-BIB]

CANTUS Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem ex editione authentica excerptis. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1948. 3 v. [ACMSP]

CAPILLAS, Francisco López. **Obras**: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 5)

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**: introduções e notas de Rodolpho Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. 206 p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v. 13)

CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 2 v.

CARDOSO, Manuel. **Livro de vários motetes**; transcrição e estudo de José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. LXV, 145 p. (Portugaliæ Musica, série A, v. 13)

CARLINI, Álvaro. Apóstolos de J. S. Bach em São Paulo. **ARTEunesp**, São Paulo, n. 13, p. 119-132, 1997.

CARNEYRO, Manoel. **Sermam Que Pregou O Padre Mestre Manoel Carneyro Da Companhia De** [Jesus] **No Collegio do Rio de Janeiro, Em o segundo Dia das Quarenta Horas, No Anno de 1667**. Evora: Officina desta Universidade, 1668. 12 f. inum.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2a., revista e aumentada. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962. 2 v. (Enciclopédia Brasileira, Biblioteca de Obras Subsidiárias, série A, v. 6, n. 1). [1ª ed.: Rio de Janeiro, 1954; 6ª ed.: Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988]

CASTAGNA, Paulo. El *canto de órgano* en las casas y *aldeias* jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESPECIALISTAS EN MÚSICA RENACENTISTA

Y BARROCA AMERICANA, Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), Centro Iberoamericano de Formación de la Agencia Española de Cooperación Internacional, 08-10/05/1998. **Anais** (no prelo)

__________. "Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

__________. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da USP. 3 v. [ECA/USP-BIB]

__________. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**, São Paulo, Depto. de Música da ECA/USP, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.

__________. Os modos e a gênese musical em Luis Milan. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**. São Paulo, n. 3, p. 86-104, out. 1990.

__________. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 1, p. 64-79, 1995. [ECA/USP-BIB]

__________. Um manuscrito musical brasileiro para os impropérios da "Adoração da Cruz" de Sexta-feira Santa. **ARTEunesp**, São Paulo, n. 12, p. 75-105, 1996.

__________. Sagrado e profano na música mineira e paulista da primeira metade do século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. **Anais**. 1998. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 97-125.

__________. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, n. 1, p. 16-27, jan. 1999.

CASTELLO, José Aderaldo. **O movimento academicista no Brasil (1641-1820/22)**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969-1978. 14 v., divididos em v. 1 (6 tomos), 1969-1978, v. 2 (2 tomos), 1977-1978 e v. 3 (6 tomos), 1974-1978. [IEB/USP-Bib]

CAZURRA I BASTE, Anna. The Composer and Maestro de Capella Joan Rossell and the Contribution to Preclassical Spanish Music. Tese (Doutorado): Universitat Autonoma de Barcelona (Spain), 1993. 2407 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?1338922>.

CÆREMONIALE episcoporum: Clementis VIII. primum, nunc denuo Innocentii Papae X. auctoritate recognitum: omnibus ecclesijs [...] perutile ac necessarium. Romae: Typis Rev. Camerae Apostolicae, 1651. [16], 408 p. [UCLA]

CÆREMONIALE / EPISCOPORUM / SANCTISSIMI DOMINI NOSTRI / BENEDICTI / PAPÆ XIV. / JUSSU EDITUM ET AUCTUM. / Cum indicibus necessariis. / EDITIO SECUNDA VENETA. / [grav.] / VENETIIS, / MDCCLXXIV. / Ex Typographia Balleoniana. X, 385 p. [FD/USP-Bib]

CELLER, Ludovic. **La Semaine Sainte au Vatican**: étude musicale et pittoresque; texte et musique. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867. XIX, 155, XII, 120 p. [MMM, n. 111]

CERNICCHIARO, Vicenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p. [ECA/USP-BIB]

COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3. ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. 2 v.

COELHO, José João Teixeira. **Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais**: introdução Francisco Iglesias; leitura paleográfica e atualização ortográfica Cláudia Alves Melo. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994. 304 p. (Coleção Mineiriana, Série Clássicos)

COMBARIEU, J[ules]. **Histoire de la musique**: des origines au début du XX^{e} siècle; avec de nombreux textes musicaux. 4. ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1935. 3 v. [IEB/USP-Bib]

CONCEIÇÃO, Bernardo da. **O Eclesiástico instruido scientificamente na Arte do Canto-chão composta pelo P. P. P. Fr. Bernardo da Conceição, monge da ordem de S. Bento, e dada à luz por Jeronymo da Cunha Bento, irmão do author**. Lisboa, por Francisco Luis Ameno. 1788. 4º, 1091 p. [CC-Bib]

CONCILIUM Plenarium Brasiliense in Urbe S. Sebastiani Fluminis Januarii Anno Domini MDCCCCXXXIX [1939] celebratum a Sebastiano S.R.E. Card. Leme da Silveira Cintra S. Sebastiani Fluminis Januarii Archiepiscopo Summi Pontificis Pii PP. XII legato a latere præside. Rio de Janeiro: Petropolis, 1939. XVI, 419 p. [IA/UNESP-FF]

CONCILIUM Romanum in Sacrosancta Basilica Lateranensi celebratum Anno Universalis Jubilæi MDCCXXV. A' Sanctissimo Patre, et Dno Nostro Benedicto Papa XIII Pontificatus sui Anno. Romæ et Ducæ, [dilascerado o nome da editora], [1725]. XXIV, 387 p., 12 f. não num. [BBM-ML]

CONSTITUIÇOENS / PRIMEYRAS / Do / Arcebispado Da Bahia / Feytas, & ordenadas / Pelo Illustrissimo, E Reverendissimo Senhor / D. Sebastiaõ Monteyro / Da Vide, / Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho / de Sua Magestade, / Propostas, E Aceytas / Em O Synodo Diecesano, Que O Dito Senhor / celebrou em 12. de Junho do anno de 1707. / [grav.] / Coimbra, / No Real Collegio Das Artes da Comp. de Jesus, / M.DCCXX. [1720] / Com todas as licenças necessarias. 10 f. não num., 618, 32, 187 p. [IEB/USP-Bib]

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. XXII, 9, 526, 171 p.

CORBIN, Solange. **Essai sur la musique religièuse portuguaise au moyen age (1100-1385)**. Paris, Societé D'Edition "Les Belles Lettres", 1952. XL, 436 p. (Collection Portuguaise, v. 8) [FFLCH/Cep-USP]

COSTA, Rodrigo Ferreira da. **PRINCIPIOS DE MUSICA / OU / EXPOSIÇÃO METHODICA DAS DOUTRINAS / DA SUA / COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO. / AUCTOR / RODRIGO FERREIRA DA COSTA: / Cavalleiro da Ordem de christo. Bacharel Formado nas Fa/culdades de Leis e Mathematica, e Socio da Academia / Real das Sciencias. / Et toi, fille du Ciel, toi, puissante Harmonie, / Art charmant, qui polis la Grece et l'Italie, / J'entends de tous côtés ton langage enchanteur, / Et tes sons souverains de l'oreille, et du coeur. / Henriade, Chant VII /** [...] Lisboa: na typographia da mesma academia, 1820-1824. Com licença de sua magestade. 2 v.

COTTA, André H. Guerra. "Gloria Laus": um estudo comparativo de fontes primárias. **Música Hoje**, Belo Horizonte, n. 2, p. 70-82, [1995].

__________. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p. 238-243.

__________. Considerações sobre o direito de acesso a fontes primárias para a pesquisa musicológica. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999 **Anais**. (no prelo).

__________. O tratamento da informação nos acervos de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999 **Anais**. (no prelo).

CRESPO Filho, Sílvio Augusto. A Antífona Virgo Prudentíssima de Francisco Gomes da Rocha. **Revista Música**, São Paulo: v. 4, n. 2, p. 131-156, nov. 1993.

__________. Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no Século XVIII. São Paulo, 1989. Tese (Doutoramento) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

__________. O *Himno a 4* de Marcos Coelho Netto: uma análise. **Revista Música**, São Paulo: v. 1, n. 2, p. 69-78, nov. 1990.

__________. A música colonial mineira: aspectos do estilo. **Comunicações e Artes**. São Paulo, ECA/USP, 1989.14: 10(30-37).

COUTO, Loreto. Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco. **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

D'ALESSI, Mons. Giovanni. **Il Motu Proprio sulla musica sacra di S.S. Papa Pio X con note illustrative e la Costituzione Apostolica "Divini cultus sanctitatem" di S.S. Papa Pio XI**. 3. ed. Vicenza: s. ed. 1919. 158 p. [IA/UNESP-FF]

DAMASCENO, Darcy. **Vilancicos seiscentistas**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1970. 222 p.

DE CARITATE virtute theologica, eusque natura, multiplicata actu, perfectione, præcepto [...]. Venetiis: Simon Occi, 1758. 2 v. [BBM-ML, n. 3218-3219, 23,3 x 17,3 cm.]

DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis SS. Domini Nostri Leonis Papæ XIII. Ab anno 1871 num. 3233 usque ad annum 1899 num. 4051. s.l.: s.ed., 1898-1900. 5 v. [BBM-ML]

DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum nunc primum et actis ejusdem S. C. Collecta; edita sub auspiciis Emi et Rmi Domini Cardinalis Julii Mariæ de Somalia SS. D. N. Pii Papæ VII in Urbe Vicarii Generalis et eidem Sacræ Congregatione Præfecti. Romæ: Typis Salomonianis, 1808-1816. 5v. [BBM-ML]

DICIONÁRIO de música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. 424 p.

DINIZ, Jaime. Gregório de Souza e Gouvea. III Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 5 a 9 de agosto de 1987, Ouro Preto, Minas Gerais. **Anais**; promoção: Escola de Música UFMG (DTGM), Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Museu da Inconfidência de Ouro Preto; Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989. p. 33-55.

DINIZ, Jaime C. **Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810**. Salvador, Centro Editorial Didático da UFBA, 1993. 146 p.

__________. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3 v.

DOTTORI, Maurício. DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 114 p. [ECA/USP-BIB]

__________. A estrutura tonal na música de João de Deus de Castro Lobo. In: **Cadernos de Estudos/Análise musical**. São Paulo, Através, n. 3, p. 44-51,1990.

__________. "Ut rhetorica musica"; análise do moteto "O vos omnes" a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. **Revista Música**, São Paulo: v. 3, n. 1, p. 53-69, mai 1992.

DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. In: REIS, Sandra Loureiro de Freitas (org. e coord.). III Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 5 a 9 de agosto de 1987, Ouro Preto, Minas Gerais. **Anais**; promoção: Escola de Música UFMG (DTGM), Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Museu da Inconfidência de Ouro Preto; Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989. p. 87-95.

__________. A polifonia portuguesa em obras de brasileiros. **Pau Brasil**, São Paulo: ano 3, n. 15, p. 69-78, nov./dez. 1986.

__________. Antecipando a história da música no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** São Paulo, n. 20, p. 25-28, 1984. [IEB/USP-Bib]

__________. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181 p. (Coleção ensaios, v. 8)

__________. Música e mito. Barroco no período colonial. **ARTE unesp**, São Paulo, n. 6, p. 61-67, 1990.

__________. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. 231 p.

__________. Música nas Mogis (Mirim e Guassú): 1760. **Revista de História**, São Paulo: ano 15, v. 28, n. 58, p. 349-366, abr./jun. 1964.

__________ (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. 308 p.

DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54.

DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. **Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVIème au XXème siècle:** Boletim do **The Brussels Museum of Musical Instruments**, Bruxelles, n. 16, p. 139-144, 1986.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 887 p.

ESCUDERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther. **El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced: estudio y catalogo**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. 244 p.

ESPERANÇA, D. Pedro da. **Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança**: transcrição de Francisco Faria. Coimbra: Separata do Boletim da Universidade de Coimbra, v. 33, 1977. 47 p.

EXIMENO, Antonio. **Del origen y reglas de la música**: edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978. 312 p. (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispanicos)

EXMACER. Liturgia V. **Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 303-307, abr. 1906. [ACMSP]

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955. 989 p.

FELLERER, Karl Gustav. **Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer**. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. 2 v.

FERNANDEZ, Antonio. **ARTE DE MVSICA DE CAN/to Dorgam, E Canto Cham, & Proporções de Musica divididas harmonicamente** [...]. Em Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. 3 f. não num., 125 f. num.

FERRAZ, Silvio & DOTTORI, Maurício. Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez. Uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 42, n. 9, p. 662-669, set. 1990.

FERREIRA, Manuel Pedro. **O som de Martin Codax**: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIII); prefácio de Celso Ferreira da Cunha. Lisboa: Unisys / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. XIX, 221 p.

FISCHER, Kurt von. von Ein singulärer typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts. **Archiv für Musikwissenschaft**, n. 19/20, p. 180 e segs., 1962-1963.

FORTUNE, Nigel. Passion. In: **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 14, p. 276-286.

FRAMERY, N. E. e GINGUENÉ, P. L. **Enciclopedie methodique**. In: LESCATS, Philippe & SAINT-ARROMAN, Jean. **Viole de gambe: methode et traité**. Serie 1: France 1600-1800; realisé par [...]. Courlay: J. M. Fuzeau. 1997. p. 137.

FRANCO, Hernando. **Obras**: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 9)

FREITAS, Affonso A. de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955. 228 p. (1ª ed.: 1921) [CP-Bib]

FROMSON, Michele Yvonne. Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605. Tese (PHD): University of Pennsylvania, 1988. 2 v. (684 p.). Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8908333>.

FUNERAES de Dom João Quinto. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 9, n. 1/2, p. 359-365. [FFLCH/HG-USP]

FUX, Johann Joseph. **The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum**: translated and edited by Alfred Mann with the collaboration of John Edmunds. Revised edition, New York / London: W. W. Norton & Company, 1971. 156 p.

GALLI, Amintore. **Estetica della musica ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia**. Torino, Milano, Roma, Firenze: Fratelli Bocca, 1900. VIII, 1046 p. [IEB/USP-Bib]

GASTOUÉ, A. **L'Eglise et la musique**. Paris: Bernard Grasset, 1936. 237 p. [IEB/USP-Bib]

GIRON, Luís Antônio. As fugas de um mestre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 abr. 1995, Caderno Mais, p. **5**-11.

GLAREANUS, Henricus Loritus. **Dodecachordon** (Basel, 1547). Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1969. 470 p.

GMEINWIEDER, Siegfried. Biordi, Giovanni. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 2, p. 726-727.

GOMES, André da Silva. **Arte explicada de contraponto**: [transcrição] Régis Duprat, Edilson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi, Paulo Augusto Soares. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 192 p.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**: introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 253 p.

GRADUALE Triplex. Paris / Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes / Desclée, 1979. 918 p.

GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira: ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a cores. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Ltda., s.d. 40 v. [BMMA]

GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia mineiriana - período colonial I (1711-1753). **Barroco**, Belo Horizonte, n. 4, p. 91-118, 1972. [MMM]

GRÍNBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo: s.ed., 1961. 377 p. [FFLCH/HG-USP]

GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**; revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa, Gradiva, 1994. 759 p.

GUERRA, Gregório de Matos e. **Obras completas**; crônica do viver baiano seiscentista; fielmente copiada de manuscritos anônimos daquele tempo, e dispostos como melhor pareceu a um curioso de nome James Amado; cópias finais do texto para impressão e mapeamento dos códices James Amado e Maria da Conceição Paranhos; atualização ortográfica Miécio Táti. Salvador, Janaína, 1968. 7 v. (Coleção "Os Baianos", v. I - Obras Completas de Gregório de Matos, 7 v.)

HEMMERLINK, Siegfried. Chiavette. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 4, p. 221-223.

HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. 474 p. XLVIII lâminas.

HUGUES, Philip. **História da Igreja Católica**: tradução de Leônidas G. de Carvalho. 2 ed., São Paulo: Dominicus ed., 1962. 292 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira**. 7 ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993. Tomo I, v. 1-2.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

INAMA, G. B. & LESS, Michele. **La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa**: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip. G. B. Monauni, 1892. 396 p.

INSTITUTO TEOLÓGICO "PIO XI" (SALESIANO). **Música sagrada**: principais documentos eclesiásticos; breves normas litúrgico-musicais; bosquejo histórico; programa do curso no [...]. São Paulo: Instituto Teológico "Pio XI", 1943. 84 p. [IEB/USP-Bib]

INVENTÁRIO dos bens do Regimento de Cavalaria de Linha de Minas Gerais (Vila Rica de N. S. do Pilar do Ouro Preto, 06/11/1818). **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 10, n. 3/4, p. 706-709, jul./dez. 1905. [FFLCH/HG-USP]

INVENTÁRIOS e Testamentos**.** São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44 v.

JESUS, Caetano de Melo. **Discurso apologético**: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167 p.

JOAQUIM, Manoel. **Vinte livros de música polifônica do Paço Ducal de Vila Viçosa: catalogados, descritos e anotados por** [...]. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1953. XXXI, 300 p.

KEITT, Andrew Wannamaker. 'Inventing The Sacred': Religious Enthusiasm and Imposture in Mid-Seventeenth-Century Madrid. Tese (PHD). University of California, Berkeley, 1998. 306 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9922899>.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre, Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 132 p.

KOBBÉ, Gustave. **O livro completo da ópera: editado pelo conde de Harewood**; tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAMEGO, Alberto. **A Academia Brazilica dos Renascidos**: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles, L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120 p., 1 pl., 6 facs. (27,1 x 22,2 cm), ao final do livro (com frontispício e toda parte da Voz) [IEB/USP-Bib]

LANG, Paul Henry. **Musicology and Performance**: edited by Alfred Mann and george J. Buelow. New Haven & London: Yale University Press, 1997. xii, 254 p.

LANGE, Francisco Curt. Algumas novidades em torno à atividade musical erudita no período colonial em Minas Gerais. **Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review**, Austin, v. 4, n. 2, p.247-268, fall/win. 1983.

__________. **Archivo de Música Religiosa de la** "**Capitania Geral das Minas Gerais**" **(Siglo XVIII), Brasil**: Hallazgo, Restauración y Prólogo, Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza: Departamento de Musicología, Universdad Nacional de Cuyo, 1951. 102 p.

__________. As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais. **Barroco**, revista de ensaio e pesquisa, Belo Horizonte, n.1, p. 15-62, 1969.

__________. Documentação musical pernambucana. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 9, p. 7-64, 1977. [MMM]

__________. **História da música na Capitania Geral de Minas Gerais** (Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [1982]. 470 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8) [ECA/USP-BIB]

__________. **História da música nas irmandades de Vila Rica**; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5) [APM]

__________. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458 p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1) [APM / ECA/USP-BIB]

__________. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica. **Anuario / Yearbook / Anuário**, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, n. 4, p. 110-160, 1968.

__________. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. **Estudos Históricos**, Marília, n. 7, p. 12-78, 1968. [MMM]

__________. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). **Minas Gerais: terra e povo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 239-280. [MMM]

__________. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira**. 6ª. São Paulo: Difel, 1985. Tomo I, 2. volume [v. 2], livro 3., cap. III, p. 121-160.

__________. La música colonial religiosa de la capitania general de Minas Gerais y su incorporación a la vida musical contemporanea. **Revista musical de Venezuela**, Caracas, v. 3, n. 6, p. 11-32, enero/abr. 1982.

__________. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira**. 6ª. São Paulo: Difel, 1985. Tomo II, 3. volume [v. 5], livro 3., cap. IV, p. 369-408.

__________. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro: ano 6, n. 6, p. 409-494, abr. 1946.

__________. La música en Villa-Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). I - El Senado de la Camara y los servicios de musica religiosa; historia de un descubrimiento. Experiencias y conceptos. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 102, p. 5-129, out./dez. 1967.

__________. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [**I**] **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 7-87. [MMM]

__________. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., s.l., s.d., **Actas**. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966. v. 4, p. 5-106.

__________. Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). **Revista de História**, São Paulo, n. 107, p. 45-67. [MMM]

__________. Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais (segunda metade do século XVIII). **Estudos Históricos**, Marília, n. 3/4, p. 32-111, dez. 1965. [MMM]

__________. Pesquisas luso-brasileiras. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 11, p. 71-139, 1988/1989.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 4 ed, Campinas: UNICAMP, 1966. 553 p.

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)**. Lisboa, Edições Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. 324 p.

__________. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** Lisboa: Livraria Portugalia; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro, 1938-1950. 10 v. [FFLCH/HG-USP]

__________. **Monumenta Brasiliae I-V (1539-1568)**. Roma: Monumenta Historica S.I., 1956-1968. 5v. (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita, volumen 79-81, 87, 99. Monumenta Missionum Societatis Iesu, v. X-XII, XVII, XXVI. Missiones Occidentales) [IEB/USP-Bib]

LEVY, Kenneth & EMERSON, John A. Plainchant. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 14, p. 800-844.

LIBER Usualis Missæ pro Dominicis et Festis Duplicibus cum cantu gregoriano ad exemplar editionis typicæ concinnatus et Rhythymicis signis a solesmensibus monachis: diligenter ornatus. Editio Altera. Romæ, Tornæi:Typis Societatis S. Joannis Evang. / Desclée & Socii, 1910. 992, [60] p. [BBM-ML, n. 144]

A LITURGIA na Semana Santa. **Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 4, n. 9-10, p. 187-189, mar./abr. 1909. [ACMSP]

LOBERA Y ABIO, D. Antonio. **El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios** [...]. Nueva edición, Madrid: Librería Católica de Gregório del Amo, 1898. XVI, 488 p. [1ª ed.: Cadiz, 1758] [FTNSA-BIB]

LOPES, Maryla Duse Campos. Transcrição de um passionário do século XVIII. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 55-62.

LYRA Sacra: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas; com approvação, louvor e recommendação da Auctoridade ecclesiastica. Braga, S. Fiel, 1904. 160 p.

MACEDO, João Campelo de. **THEZOURO / DE / CEREMONIAS, / QUE / CONTEM AS DAS MISSAS REZADAS, / e Solemnes, assim de Festas, como de Defuntos. / E TAMBEM / As da Semana Santa, quartafeira de cinza, das Candeyas, / Ramos, e Missas de Natal. / COM / O que toda à Sagraçaõ dos Bispos, suas Missas rezadas; e dos Capellaês em / sua prezença. / E tudo o mais, que póde succeder pelo discurso do Anno, com / advertencias particulares para melhor intelligencia / das Rubricas, e outras curiozidades mais. / COMPOSTO / PELO LECENCIADO JOAM CAMPELLO DE MACEDO / Thezoureyro Mór, que foy da Capella Real. / SEGUNDA VEZ ACRESCENTADO / Nesta impressaõ com algumas rezoluçoês modernas na maneira da Reza: / com huma direcçaõ para os Domingos Terceyros: Fórma de receber / o Prelado vizitando, ou outro Vizitador inferior; e algûa / noticia do Rito Bracharense. / TUDO / PELO CONEGO JOAÕ DUARTE DOS SANTOS, / Prebendado na Santa Sè de Braga Prrimaz das Hepanhas, natural / da Corte, e Cidade de Lisboa, e à sua custa impresso**. / EM BRAGA: / Na Officina de FRANCISCO DUARTE DA MATTA. / Anno de 1734. / Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real. [8 f. inum, 642 p., 68 f. não num., 20,0 x 15,0 cm, BMMA Raros 260/K/e/93]

MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionario musical**: Contendo: 1. Todos os vocabulos e phrases da escripturação musical; 2. todos os termos technicos da musica desde a sua maior antiguidade; 3. Uma taboa com todas as abreviaturas usadas na escripturação musical; suas palavras correspondentes; 4. A etymologia dos termos menos vulgares e oss synonimos em geral por [...]; Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909. IX, 280 p.

MADOCK, David Carter. A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti as Contained in the Codice Marciano Italiano IV, Venice. Tese (PHD): The Catholic University of America, 1996. 427 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9630246>.

MARQUES, A. H. **A sociedade medieval portuguesa**: aspectos de vida quotidiana por [...]; desenhos de Vítor André. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1964. XX, 301 p. [CP-Bib]

MARTENE, Edmundo. **De antiquis Ecclesiæ ritibus libri tres ex variis insigniorum ecclesiarum pontificalibus, sacramentariis, missalibus, breviarius, ritualibus, sive manualibus, ordinariis seu consuetudinariis, cum manuscriptis, tum editis; ex diversis conciliorum decretis, episcoporum statutis aliisque probatis auctoribus permultis collectiat atque exornati a Reverendo Patre Domno Edmundo Martene** [...]. Antuerpiæ: Jo: Baptistæ Novelli, 1764. 4 v. [FTNSA-BIB]

MARTINS, Francisco. **Obra litúrgica**: transcrição e estudo de José Augusto Alegria; responsável da edição J. M. Pedrosa Cardoso. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1991. 2 v. (Portugaliæ Musica, v. 50) [CP-Bib]

MARTINS, Mário. **O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão**. Lisboa: Edições Brotéria e Livraria, 1986. 135 p.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413 p.

__________. **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional / Depto. Nacional do Livro, 1997. 373 p., ils.

MAURÍCIO, José. **METHODO / DE / MUSICA / ESCRITO / E / OFFERECIDO / A SUA ALTEZA REAL / O PRINCIPE REGENTE / NOSSO SENHOR / POR JOSÉ MAURICIO, / Lente Propriet/ÁRIO DA CADEIRA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE, MESTRE DA REAL CAPELLA DA MESMA, / E MESTRE DA CAPELLA DA CATHEDRAL / DE COIMBRA / DESTINADA PARA AS LIÇOES DA AULA / DA DITA CADEIRA /** COIMBRA / NA REAL IMPRENSA DA UNIVERSIDADE. / 1806. [xxxv, 68 p, 5 lâminas]. [BPJM]

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 74, p. 193-200, jun.; n. 75, p. 249-256, jul.; n. 76, p. 361-368, ago.; v. 24, n. 77, p. 25-32, set.; n. 78, p. 153-160, out.; n. 79, p. 241-248, nov.; n. 80, p. 353-368, dez. 1944; v. 25, n. 81, p. 17-24, jan.; n. 82, p. 145-152, fev. [Crônicas]; n. 84, p. 85-100, abr. 1945. [Suplementos] [FFLCH/HG-USP]

MENEZES, Ivo Porto. Documentação referente a Minas Gerais existente nos arquivos portugueses. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 26, p. 121-303, mai. 1975. [FFLCH/HG-USP / MMM]

MICHELS, Ulrich (ed.). **Dtv-Atlas zur Musik**: Tafeln und Texte. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG / München: Deutcher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1977. 282 p.

MILLER, Stephen R. Music for the Mass in Seventeenth-century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico. Tese (PHD): The University of Chicago, 1998. 1259 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9910949>.

MISSAL quotidiano e vesperal; por Dom Gaspar Lefebvre beneditino da Abadia de S. André; notação moderna da música por P. Ch. van de Walle; ilustrações de R. de Cramer. Bruges (Bélgica), Desclée de Brouwer & Cie., 1960.

MISSALE Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII et Urbani VIII. Auctoritate recognitum, et novis missis ex Indulto Apostolico Hucusque concessis auctum. Mechliniæ: H. Dessain, 1873. LV, 546, clxxviij, 2 p. [ACMSP]

MONTEIRO, Maurício. **A Encíclica *Annus qui* de Benedito XIV & a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar - São Paulo 1998**. [São Paulo]: Sociedade Brasileira de Musicologia, s.d. 60 p. (Publicação especial n. 2)

MONTEIRO, Maurício Mário. João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MONTEIRO, Raul Leno. **Carmo: patrimônio da história, arte e fé**. São Paulo: empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S/A, 1978. 289 p. [ACMSP]

MORAES, Geraldo Dutra de. **Música barroca mineira**; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo: 1975. 64 p.

__________. O órgão da catedral de Mariana. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 16, p. 497-499, 1975. [MMM]

__________. O órgão da catedral de Mariana. **Suplemento cultural**, São Paulo: v. 3, n. 138, p. 16, jun. 1979.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. **As igrejas setecentistas de Minas**. [Belo Horizonte]: Itatiaia, 1964. 269 p. [BBM-ML]

MOURÃO, Rui. **O alemão que descobriu a América**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto nacional do Livro, 1990. 179 p. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª Série, v. 181)

MUÑOZ, Carmen García & ROLDÁN, Waldemar Axel. **Un archivo musical americano**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.166 p.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v. 1 [Compositores Mineiros dos séculos XVIII e XIX], 1991, 178 p. e v. 2 [Compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX], 1994, 92 p. (Coleção pesquisa Científica)

MUSEU DE ARTE DE SÃO Paulo ASSIS CHATEAUBRIAND. **São Paulo: onde está sua história**. São Paulo: MASP, 1981. 190 p.

NANTES, Martin de. **Relation Succinte et sincere de la Mission du Pere Martin de Nantes. Prédicateur Capucin, Missionaire Apostolique dans le Brezil parmy les Indiens appellés Cariris.** Quimper: Jean Perier, [c.1707]. 8 f. não num., 236 p., 1 f. não num. [IEB/USP-Bib]

NAWROT, Piotr. **Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691-1767)**: Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos. Concepción, Arquivo Musical Chiquitos / Secretaría Nacional de Cultura - Compañia de Jesús - Missioneros del Verbo Divino, 1994. 4 v.

NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. **Pasión y Muerte de N. S. Jesucristo**: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. 4 v.

NEGRÃO Francisco (org.). **Boletim do Arquivo Municipal de Curitiba**, Curitiba, v. 1, 1906.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991. 197 p. (Sínteses da Cultura Portuguesa)

NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da " Bilioteca Lusitana".** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 277 p.

__________. **Para a história do barroco musical português** (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97 p.

NEVES, José Maria (org.). **Catálogo de obras: música sacra mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 137 p.

__________. Situação e problemática da música mineira contemporânea. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [**I**] **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 94-108. [MMM]

NOGUEIRA, Arlinda Rocha; BELLOTTO, Heloísa Liberalli & HUTTER, Lucy Maffei. **Inventário analítico dos manuscritos da Coleção Lamego**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1983. 2 v.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415 p.

Noticia das Exequias de Sua Majestade A Imperatriz do Brasil na Villa de Caethé. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 10, n. 3/4, jul./dez. 1905. p. 730-733. [FFLCH-USP]

NOVA Vulgata Bibliorum Sacrorum editio: Sacros. Œcum. Concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata. Vaticanis: Libreria Editrice Vaticana, 1979. XIII, 2155 p. [FTNSA-BIB]

OFFICIO da Semana Sancta desde o Domingo de Ramos até o Domingo da Paschoela em latim e em portuguez com as rubricas do missal e breviario romano: contendo orações para a confisssão e comunhão, tiradas da sagrada escriptura; e um catalogo, onde se explicam as ceremonias, e palavras difficeis na sua intelligencia. Nova Edição muito melhorada, e accrescentada com a ordem da missa. Lisboa, Armazem de Livros de Borel, Borel, & C.ª, 1865. XLVII, 724 p. [FTNSA-BIB]

OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiæ Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856 [1ª ed.: Passaviæ: Librariæ Pustetianæ, 1842]. 482 p.

OFFICIUM Majoris Hebdomadæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu emendato editum sub auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Pii PP. IX. Curante Sacr. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. Editio altera, Ratisbonæ, Neo Eboiraci et Cincinatti: Friderici Pustet, 1882. 540, 8* p. [BBM-ML, n. 105; ed. 1900: 452 p. BBM-ML, n. 133]

OLIVEIRA, Clóvis de. **André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"**: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafica Tietê S.A.], 1954. 58 p.

OLIVEIRA, José da Veiga. As fontes da música mineira. **Suplemento Cultural**, São Paulo, ano 3, n. 150, p. 9-10, 16 set. 1979.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (Músico mineiro do século XVIII). **Barroco**, Belo Horizonte, n. 10, p. 61-87, 1978/1979.

__________. Relatório de uma pesquisa de campo. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 11, p. 167-169, 1980/1981.

ORDENAÇÕES Alfonsinas: nota de apresentação Mário Júlio de Almeida Costa; nota textológica Eduardo Borges Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 5 v. [FFLCH/HG-USP]

ORDENAÇÕES Filipinas: Ordenações e leis do Reino de Portugal recopiladas por mandato d'el Rei D. Filipe, o Primeiro; textos com introdução, breves notas e remissões, redigidas por Fernando H. Mendes de Almeida (reprodução fac-similar da edição feita por Cândido Mendes de Almeida, Rio, 1870). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. 3 v. [FFLCH/HG-USP]

ORDENAÇÕES Manuelinas: nota de apresentação Mário Julio de Almeida Costa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 3 v. [FFLCH/HG-USP]

PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1894. 33 v.

PALISCA, Claude V (ed.). **Norton Anthology of Western Music**. 2. ed. New York, London: W. W. Norton & Co., 1988. 2 v. + 13 CDs.

PARKER, John David.The Tridentine Order and Governance in Late Colonial Brazil, 1792-1821. Tese (PHD): University of Washington, 1982. 281 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8304406>.

PASTORAL Collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. 767 p. [BBM-ML, n. 826]

PEDROSO, Manoel de Moraes. **Compendio musico, ou arte abreviada** [...]. Porto, Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751. 46 p., 3 f. não num.

PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. 2 v.

PIEDOSAS e solenes tradições de nossa terra; trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.; 1º volume: A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. 2 ed., s. l. [Juiz de fora]: [Paróquia de N. S. do Pilar de São João del Rei], 1997. 531 p. [1ª ed.: 1982, 343 p.]

PINHO, Ernesto Gonçalves de. **Santa Cruz de Coimbra**: centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. 265 p. [CP-Bib]

PINTO, José Alberto L. de Castro. Dicionário prático de cultura católica, bíblica e geral. In: **Bíblia sagrada**: tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Nova edição, publicada com a aprovação de Sua Eminência Cardeal D. Jaime de Barros Câmara. [Rio de Janeiro]: Edição Barsa, 1971. p. 1-285.

PIO XII. **Sobre a música sacra (Encíclica "Musicæ Sacræ Disciplina")**. Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1956. 24 p. (Documentos Pontifícios, n. 112) [FTNSA-BIB]

PONTES, Márcio Miranda. **Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos** (CD ROM). Belo Horizonte: UEMG / FAPEMIG, 1999. 2 v.

PORTUGAL. **Breviário da Pátria para os portugueses ausentes**. Lisboa: SNI, 1946. 7 f. não num., 437 p., mapas, lâm. [CP-Bib]

PORTUGAL. **Festas religiosas**. Lisboa: ICEP, [c.1990]. 25 p. [CP-Bib]

PRIMEYRO Synodo da Diocese de Marianna celebrado pelo Exm.º e Rvmº Snr. Bispo D. Silverio Gomes Pimenta; julho de 1903. Marianna: Typographia Episcopal, 1903. 107 p. [BBM-ML, 823, n. 8 / IA-UNESP/FF]

PROCESSIONALE / JUXTA FORMAM / RITUALIS ROMANI, / PAULI V. / PONTIFICIS MAXIMI / Jussu editi. / ULYSIPONE ORIENTALI / Anno M.DCC.XXXIV [1734]. 2 f. não num., 75 p. [BBM-ML, n. 010]

PRIORE, Mary Del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 136 p.

PROCESSIONALE / JUXTA FORMAM / RITUALIS ROMANI, / PAULI V. / PONTIFICIS MAXIMI / Jussu editi. / [gravura] / ULYSSIPONE: / Ex Prælo ANTONII VINCENTI DA SILVA / Anno M.DCCLXI [1761]. / Cum facultate Superiorum. 234 p., 2 f. [BBM-ML, n. 012]

PROCESSIONALE / JUXTA FORMAM / RITUALIS ROMANI / PAULI V. / PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITI. / [gravura] / OLYSSIPONE / Ex TYPOGRAPHIA REGIA / Anno M.DCCLXXVII. [1777] / Cum facultate Regiæ Censoriæ. 159 p. [BBM-ML, n. 011]

RABELLO, Elisabeth Darwiche. **As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII**. São Paulo: Ed. Comercial Safady, 1980. 218 p. [IEB/USP-Bib]

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. xvi, 475 p.

REGISTRO Geral da Câmara Municipal de São Paulo. São Paulo, v. 2, 1917. [IEB/USP-Bib]

RESSURREIÇÃO, Lourenço da. **CEREMONIAL / DOS RELIGIOSOS CAPUCHOS / DA PROVINCIA DE / SANTO ANTONIO / DO BRASIL /** [...]. Lisboa, Manoel e Joseph Lopes Ferreyra, 1708. [BPJM]

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 357 p.

REUS, Pe. João Batista. **Curso de liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1939. 513 p. [FTNSA-BIB]

REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: [PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃOPAULO]. **IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo**: São Paulo em quatro séculos. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. v. 2, p. 233-268. [CP-Bib]

__________. Fragmentos para uma história da música em São Paulo (1500-1800). In: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo**. São Paulo: Gráfica Municipal, 1954. p. 195-224. [CP-Bib]

REZENDE [FONSECA], Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. 765 p.

REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. A atividade musical do século XVIII na Capitania geral das Minas Gerais. **Boletim da Biblioteca Pública de Minas Gerais "Prof. Luís de Bessa"**, Belo Horizonte, n. 2, p. 41-54, 1971.

RIBEIRO, Joaquim [Brás]. **Capítulos inéditos de história do Brasil**. Rio, Edição da "Organizações Simões", 1954. Cap. IX - História e Musicologia, p. 106-113. [IEB/USP-Bib]

RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule meus de Manoel Dias de Oliveira. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Goiânia: Universidade Federal de Goiás / Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Escola de Música, 1997. p. 275-284.

__________. Moteto Miserere de Manoel Dias de Oliveira uma breve análise estético-musicológica. IX ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM. Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. s.l., s.ed., s.d. p. 335-343.

RODRIGUES, Pe. L[uís]. **Música sacra**: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. 267 p.

ROMITA, Sac. Florentius. **Jus Musicæ Liturgicæ**: dissertatio historico-iuridica. Roma: Ediuzioni Liturgiche, 1947. XX, 319 p. [IA/UNESP-FF]

ROSÁRIO, Domingos do. **THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS / OFFERECIDO / Á / VIRGEM SANTISSIMA, / SENHORA NOSSA / COM O SOBERANO TITULO DA IMMACULADA / CONCEIÇÃO: ORDENADO POR SEU AUTHOR / O P. Fr. DOMINGOS DO ROSARIO, / Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, e primeiro Vigario / do Coro, que foi do Real Convento de Mafra**. [...]. **Oitava impressão**. **/** [grav.] **/** LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. 3 f. não num., 573 p., 1 f. não num. [ACMSP / MMM]

ROSEN, Charles. **The Classical Style**: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. 467 p.

ROUSSEAU, Jean. **Traité de la viole**: Avec une préface de François Lesure. Genève: Minkoff reprint, 1975. 151 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire De Musique** [...] Paris, Veuve Duchesne, Libraire, 1768. 1 f.inum., 547 p., 1 p. inum., 4 p., 13 ests.

ROUTLEY, Nicolas. A practical guide to musica ficta. **Early Music**, London, n. 59, p. 71-, fev. 1985.

RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. **Diccionario liturgico**: para o uso do revmo. Clero e dos fieis por [...]. Petrópolis: Vozes, 1928. VIII, 182 p.

__________, O.F.M. **Música sacra**: comentário do Motu Proprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP. X. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1950. 144 p. [FTNSA-BIB]

O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos exell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. 630 p. [FTNSA-BIB]

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426 p. (Cultura Paraense)

__________. O cantochão dos mercedários no Grão-Pará. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 73-96.

SAMPAIO, Antonio Borges. A musica em Uberaba. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 7, n. 3/4, p. 691-699, jul./dez. 1902. [FFLCH/HG-USP]

SANTA MARIA, Agostinho de. **Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas De Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas** [...]. Lisboa: Antônio Pedrozo Galrão, 1707-1723. 10 v. [IEB/USP-Bib]

SANTOS, Carlos José dos. Ouro Preto (transcripto do "Minas Geraes", de 16 de junho de 1929). **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 23, 1929 [publicado em 1930], p. 319-327. [FFLCH/HG-USP]

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. **Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil.** Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p. [ECA/USP-BIB]

SANTOS, Mariana Amélia Machado Santos. **Catálogo de música manuscrita**: elaborado sob a direcção de Mariana Amélia Machado Santos, directora da biblioteca. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1958-1968. 9 v.

SÃO JOSÉ, Leonardo de. **ECONOMICON / SACRO / DOS RITOS, E CEREMONIAS, / Ecclesiasticas aplicado ao uso naõ só dos Conegos Re-/grantes Augustinianos da Congregaçaõ de S. Cruz / de Coimbra, mas tambem de todo o Clero. /** [gravura do pilar encimado por coroa e ladeado por

dois anjos] **/ HAEC EST SOLA / & NON PLVS VLTRA. / CONSAGRADO A' SOBERANA E IMPERIAL / SENHORA DO PILAR / ORACULO DIVINO DO UNIVERSO, / Pelo Cappelaõ da Sua** [**Cappella Dom Leonardo**] **de S. Joseph, Olys-/ponense, Conego Regrante** [**Augustiniano**], **et Pregador de S. Mag. / LISBOA / Na Officina de MANOEL LOPES FERREYRA / Com todas as licenças necessarias. Anno 1693. / COM PRIVILEGIO REAL.** [12 f. inumeradas, 696 p.; 20,5 x 14,5 cm., BBM-ML, n. 2856]

SÃO LUIZ, Antonio de. **MESTRE / DE / CEREMONIAS, / QUE ENSINA O RITO / ROMANO, E SERAFICO / AOS / RELIGIOSOS DA REFORMADA, E REAL PROVINCIA / DA / CONCEIÇÃO / NO REYNO DE PORTUGAL, / EXPOSTO EM DUAS UNICAS CLASSES / Para utilidade tambem dos mais Ecclesiasticos, que praticão os mesmos ritos, / Pelo M. R. P. M. / Fr. ANTONIO DE S. LUIZ, / EX-LEITOR DE THEOLOGIA, / E PADRE DA MESMA PROVINCIA. / TERCEIRA IMPRESSÃO / Mais correcta, e notavelmente accrescentada com algumas Li-/ções, varias Doutrinas, muitas Declarações da Sagrada Con-/gregação, e Determinações novissimas do N. SS. P. Pio VI. / POR HUM FILHO DA SOBREDITA PROVINCIA.** / [grav.] / LISBOA, / NA OFFICINA DE SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO DE M. DCC. LXXXIX. [1789] / Com Licença da Real Mesa da Commissão Geral, sobre o Exame / e Censura dos Livros. [4 f. não num., 450 p.]

SARMENTO, Francisco de Jesus Maria (Seixo, 1713 - Lisboa, 1790). **MANUAL / DA / SEMANA SANTA / PARA OS OFFICIOS ECCLESIASTICOS, / que se celebrão nas Horas Matutinas / dos veneraveis Dias / DE / DOMINGO DE RAMOS, / QUINTA FEIRA SANTA, / E SESTA FEIRA DA PAIXÃO. / Traduzidos no idioma Portuguez / Para espiritual consolação, e proveitosa / intelligencia dos que ignorão a Lingua / Latina. / Ajuntão se algumas Orações para antes, e / depois dos Santos Sacramentos da Peni-/tencia, e Eucaristia, e para visitar de-/votamente as Igrejas: E varias Illustrações Históricas, e Reflexões Moraes sobre / os Mysterios, que se recordão em toda esta / Semana até Domingo de Pascoa. / Por Fr. FRANCISCO / DE JESUS MARIA SARMENTO, / Comissionario da Veneravel Ordem Terceira / do Convento de Nossa Senhora de Jesus / de Lisboa. / LISBOA / NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA / ANNO MDCCLXXV. / Com Licença da Real Meza Censoria.** [261 p, 12,5 x 6,5 cm, MPA]

SCHARNAGEL, August. Pustet. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 15, p. 479-480.

SCHMIDT, Hermanus A.P., S.J. **Hebdomada Sancta**: cum præfactione Iosephi Loew C.SS.R. Romæ / Friburgi Brisg. / Barcinonæ: Herder, 1956-1957. 2 v. [FTNSA-BIB]

SEGNERI, Paolo. **OPERE / DEL P. / PAOLO SEGNERI / DELLA COMPAGNIA DI GESÚ** / VOLUME II. / IL CRISTIANO INSTRUITO NELLA SUA LEGGE. / EDIZIONE STEREOTIPA / TORINO / PER GIACINTO MARIETTI / TIPOGRAFO-LIBRAIO / 1855. 1007 p.

SEMANA Santa. **Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 3, n. 9, p. 174-177, mar. 1908. [ACMSP]

O SEMINARIO de Marianna em 1831. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 9, n. 1/2, p. 368-374. [FFLCH-USP]

SEPP, Anthony & BEHME, Antony. **AN / ACCOUNT / OF A / VOYAGE / FROM / Spain to Paraquaria; / Performed by the Reverend Fathers, / Anthony Sepp and Anthony Behme, / Both German Jesuits, / The First of Tyrol upon the River Eth, the Other of / Bavaria. / Containing a Description of all the remarkable Things, / and the Inhabitants, as well as of the Missionaries resi-/ing in that Country. / Taken from the Letters os the faid Anthony sepp, and Pub-/lish'd by his own Brother Gabriel Sepp. / Translated from the High Dutch Original, Printed at / Nurenberg, 1697**. [UCLA, Los Angeles, USA, n. D 0007238330]

SEPP, Antonio. **Relación de viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. 245 p. (Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann)

SEPP, Anton. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de são Paulo, 1980. 249 p. (Reconquista do Brasil: nova série, v. 21)

SERRANO, P. L., O.S.B. **Música religiosa**: ó comentario teórico practico del Motu Proprio por el P. L. Serrano, O.S. B. del Monasterio de Silos (con las debidas licencias). Barcelona: Gustavo Gicli, 1906. 180 p. [IA-UNESP/FF]

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**. Lisboa: Verbo, 1978. 3 v. [FFLCH/HG-USP]

SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario bibliographico portuguez**: estudos de [...] applicaveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923. 22 v. [BMMA]

SILVA, Manuel Nunes da. **ARTE MINIMA Que Com Semibreve Prolac,am tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica** [...]. Lisboa, Officina de Miguel Manescal, 1704. 6 f. não num., 44, 52, 136 p.

SILVA, P.A.B. Alves da. **Manual da Semana Santa**: texto latino e tradução com uma introdução sôbre o ordinário da missa e breves explicações históricas e litúrgicas. 3. ed. São Paulo: Livr. Salesiana Ed., 1950. 624 p. [FTNSA-BIB]

SIMPSON, Christopher. **The division-viol or the art of playing ex tempore upon a ground**. London: J. Curwen an Sons, s.d.. 67 p.

SMITH, Robert C. **Igrejas, casas e móveis: aspectos da arte colonial brasileira**. Recife, Ministério da Educação e Cultura / Universidade Federal de Pernambuco / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979. 383 p.

SOUSA VITERBO. **Subsídios para a historia da musica em Portugal por** [...]. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932. 603 p. [IEB/USP-Bib]

SOUSA, Benedito de. Actos Diocesanos - Aviso n. 16: Semana Santa. **Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 3, n. 10, p. 186-187, abr. 1908. [ACMSP]

SOUZA, Pe. José Geraldo de. **Apontamentos de música sacra**: história, documentação, legislação litúrgica. 2. ed. São Paulo: Livraria Salesiana Ed., 1950. 196 p. (Coleção Salesiana - Série "Estudos Eclesiásticos", n. 1) [IA/UNESP-FF]

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. 3 v.

STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. **Anuario / Yearbook / Anuário,** Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, n. 4, p. 1-43, 1968.

STRUNK, Oliver [org.]. **Source readings in music history**; selected and annotated by Oliver Strunk. London, Boston, Faber and Faber Limited, 1965. 5 v.

SUBIRÁ, José. **Historia de la música**. 2. ed. Salvat Editores, 1951. 2 v. [1ª ed.: 1947] [ECA/USP-BIB]

TELES, Jorge de Campos. **A Paixão de Cristo na devoção popular lisboeta**. Lisboa: Rei dos Livros, 1999. 160 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa, Editorial Caminho, S.A., 1990. 327 p. (Caminho da Música, v.6)

THEOLOGIA dogmatica et moralis, ad usum Seminarii Catalaunensis. [...] Venetiis: ex Typographia Balleoniana, 1746-1747. 8 v. [BBM-ML, n. 3449-3456, 15,5 x 8,3 cm]

TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 166 p.

TRACTATUS theologici quos in Scholis Sorbonicis dictavit D. Carolus Witasse [...]. Venetiis: Joannem Baptistam Recurti, 1738. 7 v. [BBM-ML, n. 3220-3226, 23,5 x 17,0]

TRATTATO della regola prossima delle azioni umane nella scelta delle oppinioni [...]. Venezi: Simone Occhi, 1758. 2 v. [BBM-ML, n. 3380-3381, 25,8 x 18,8 cm]

TRESLADO do autto de Inventario da Real Fazenda Santa Crus ebenz que nella seacham. **Archivo do Districto Federal**, Rio de Janeiro, p. 73-77, 124-133, 333-339 e 418-425, 1894.

TRINDADE, Côn. Raimundo. **Archidiocese de Marianna**: subsidios para a sua historia. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2 v. (1ª ed.: São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1929, 3 v.) [FFLCH/HG-USP]

TRINDADE, Cônego Raimundo. **Arquidiocese de Mariana**: subsídios para sua história. 2ª, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2 v. [FFLCH/HG-USP]

TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, São Paulo, n. 20, p. 15-24, 1984. [IEB/USP-Bib]

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996.

__________ e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.

VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 v. [IEB/USP-Bib]

VEIGA, Eugênio de Andrade. **Os párocos no Brasil no período colonial - 1500-1822**: tese para doutorado na Faculdade de Direito Canônico da Pontifícia Universidade Gregoriana, traduzida pelo autor, por ocasião do 3º Centenário da Arquidiocese de São Salvador. Salvador: Universidade Católica do Salvador, 1977. 191 p.

VIEIRA, Domingos. **Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugveza.** Porto: Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes; Rio de Janeiro, Pará: A. A. da Cruz Coutinho / Antonio Rodrigues Quelhas. 1871-1874. 5 v.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11 p., 1 f. inum, 551 p., 1 p. inum.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biographico de músicos portuguezes**: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. 2 v.

VIEGAS, Aluízio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curiba, Fundação Cultural de Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 110-136.

VILANCETES, cantigas e romances do século XVI: Transcrição e estudo de Manuel Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1986. ccxvii, 113 p.

VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. **ARTE / DE / CANTOCHÃO / OFFERECIDA / AO ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO / SENHOR / DOM IOAM DE MELLO / BISPO DE COIMBRA, CONDE DE ARGA-/nil, Senhor de coja do Cõselho de S. Magestade &c. / COMPOSTA / POR MATHIAS DE SOUSA VILLA-LOBOS / Natural da Cidade de Elvas Bacharel formado em Leys, / pella Vniversidade de Coimbra, & Mestre da / Capella da See da mesma Cidade**. EM COIMBRA / Com todas as licenças necessarias. / Na Officina de MANOEL RODRIGUES DE ALMEYDA / Anno de 1688. 7 f. inum., 214 p.

WAISMAN, Leonardo. Schmid, Zipoli, y el "Indigena anónimo": Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas. In: ILLARI, Bernardo (ed.). **Música barroca del Chiquitos jesuítico: trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos**. Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formacion Santa Cruz, 1998. p. 43-55.

WERLANG, Guilherme. Estilo e personalidade na música do ciclo do ouro em Minas Gerais. **Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review**, Austin, v. 12, n. 2, p. 187-199, fall/win. 1991.

WÜLLNER, Franz; SCHWICKERATH, Eberhard; STEPHANI, Martin; STEPHANI, Reinhard. **Chorübungen: 131 A-Cappella Sätze von der Renaissance bis zur Gegenwart / Chorus Rehersal: 131 A-Cappella settings from the Renaissance to the Present**. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1954. 289 p.

ZÍPOLI, Domenico. **Misa San Ignacio; Ave maris stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de** [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2. ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. 202 p. (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur)

6. DISCOGRAFIA

A MÚSICA das Minas Gerais do século XVIII (Acervo Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto) (LP). Orquestra e Corpo Coral estável da Escola de Música da UFMG. Ângela Pinto Coelho, regente. Belo Horizonte: Pró-Reitoria de Pesquisa e Escola de Música da UFMG, 1990.

BARROCO español vol 1; "Mas no puede ser", Villancicos, cantatas et al (CD). Al Ayre Español. Eduardo Lopes Banzo, regente. Germany: Deutsche Harmonia Mundi / BMG Music, 05472-77325-2, 1994.

DESENREDOS (CD). Coral Altivoz. Mário Robert Assef, regente. Rio de Janeiro: UERJ, DC9901, 1999.

GOMES, André da Silva. **André da Silva Gomes** (CD). Brasilessentia Grupo Vocal. Vítor Gabriel, regente. Elisa Freixo, órgão. São Paulo: Paulus, 7715-1, 1994.

HISTÓRIA da música brasileira: Período Colonial (CD). Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Ricardo Kanji, regente. São Paulo: Eldorado, 946137, 1998. 2 v.

JOMMELLI, Niccolò. **Vesperæ in Sancto Petro Romæ** (D). A Sei Voci. Bernard Fabre-Garrus, regente. France: Auvidis/Astrée, France Telecom, Ambronay, 3-298490-085905, 1996. 2 v.

LADAINHAS, Lamentos e Ladeiras (CD). Orquestra de Câmara de Indaiatuba e Madrigal Cantátimo. Marcelo Antunes Martins, regente. São Paulo: Eldorado, 946139, [1999].

MÚSICA brasileira e portuguesa do séc. XVIII. Américantiga Coro e Orquestra de Câmara. Ricardo Bernardes, regente. Curitiba: s.ed., [1999].

MÚSICA na Catedral de São Paulo: obras do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (CD). Brasilessentia Grupo vocal. Vítor Gabriel, regente; Orquestra de Câmara da UNESP. Ayrton Pinto, regente. São Paulo: Paulus, 004383, 1999.

MÚSICA Sacra do Brasil (CD). Choeur et orchestre Vox Brasiliensis. Ricardo Kanji, regente. França: K617, K617096, 1999.

OLIVEIRA, Manuel Dias de. **Sacred Music from 18th Century Brazil - vol II: Manoel Dias de Oliveira** (CD). Ensemble Turicum. Luiz Alves da Silva, regente. Thun: Claves Records, 50-9610, 1997.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. **Missa Papæ Marcelli**; ALLEGRI, Gregorio. **Miserere** (CD). Choir of Westminster Abbey. Simon Preston, regente. Hamburg: Polydor International, 28941-55172, 1986.

SCARLATTI, Alessandro. **Passio Secundum Ioannem** (CD). Basler Madrigalisten. René Jacobs, regente; Streicherensemble der Schola Cantorum Basiliensis. Kurt Widmer, regente. New York: BMG, 77111-2-RG, 1990.

SEMANA Santa en São João del-Rei.Montevideo (LP): Tacuabé, 1978. (Serie de los siglos - T/E 5: Música litúrgica brasileña de los siglos XVIII y XIX)

SENHORA del Mundo (CD). Collegium Musicum de Minas. Domingos Sávio Lins Brandão, regente. Belo Horizonte: Localiza, [1998].

TEIXEIRA, Antonio. **Te Deum** (CD). The Sixteen. Harry Christophers, regente. London: Collins Classics Digital Recording, 13592, 1992.

7. DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

"*1820 / Orphaõs / f 25 nº 36 / f. 6 N. 15 / Joaõ Jozé de Ara-/ujo - A / Francisca Roma/na, e outros - R.R. / Libello cível / Escrivão Pinheiro / Anno do Nascimen/to de mil oito centos evinte an/nos digo do Nascimento de Nosso Se/nhor Jezus Christo de mil eoito centos evinte aos vinte e quatro dias domes deAbril do di/to anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora / Antonio J.ᵉ Ribeiro*". Museu da Inconfidência / Arquivo Casa do Pilar (Ouro Preto - MG), cód. 78, Auto 959, 2º Ofício.

"*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.ᵉ seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*". MRSJR, sem cód.

Cachoeira do Brumado - Capela de N. S. da Conceição 1723-1854: visita de D. Frei Antônio de Guadalupe; Capítulos da Visita Pastoral de D. Frei Manuel da Cruz. f. 21r. AEAM, cód. F-22.

Catedral de Mariana: inventário 1749-1904. AEAM, cód. P-16.
Catedral de Mariana: inventário 1749-1904. AEAM, cód. P-16.
Defunto Florencio Joze Ferreira Coutinho - Inventario dos bens e Orphaos [aberto em 22/04/1820 e encerrado em 12/06/1829]. MIOP/CP, cód. 54, Auto 644, 1º Ofício.

Diocese de São Paulo: Apontamentos; paroquias, capelas e clero, 1830-1904. ACMSP cód. 3-2-43 [antigo 12-2-47]

Disposições Pastorais D. Frei Antônio de Guadalupe - 1727; D. Frei Manuel da Cruz; Visitadores; Despachos; D. Antônio Ferreira Viçoso - 1727-1853. AEAM, cód. W-3.

"*Documentário*". MMM, A1 G4.

Documentos Interessantes, seção terceira - Dom Bernardo [Rodrigues Nogueira] - *1746-1748*. ACMSP, cód. 15-75-8.

"*Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia / Ordenados / Sob o Patrocínio do Principe dos- / Pastores Pontifice Divino, e Sa-/cerdote Eterno Christo Iesu / Pelo Arcebispo Da B.ª / D. Iozê Botelho de Mattos Me-/tropolitano, e Primaz do Estado do Brazil do Conselho de S. Mag.de / Fedelissimo que Deus guarde*" [Bahia, 1754]. IEB/USP, cód. 4-a-8.

"*Estatutos / da Sancta Sé da Cidade de Mariãna / sob o Patrocinio / do Principe dos Pastores, Pontífice Divino, / e Sacerdote eterno Christo JESVS, / Lavrados por ordem / de Sua Majestade Fidelissima / Dom Joseph. I. Nosso Senhor, / que Deos guarde, / pelo Ex.mo e R.mo D. Joseph Botelho / de Mattos, Arcebispo Metropollitano / da Cidade da Bahia, Primás do Brasil, / anno de 1759*." Há no AEAM - A1 G1 - capa preta - P I. Cap. 13. fotocópia de documento do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa - Portugal)

Estatutos da Sé Catedral de São Paulo (23/02/1838). ACMSP sem cód. (fotocópia, sem indicação de origem).

Fábrica da Catedral de Mariana 1749-1869. AEAM, cód. P-11 (sala 20).

Fábrica da Sé Catedral [1849-1854]. ACMSP, cód. 3-2-19.

Fábrica da Sé: Livro de Receita e despesa da Fábrica 1855-1863. ACMSP, cód. 3-2-21.

Inventário da Catedral de São Paulo - 1747-1876. ACMSP, cód. 1-2-20.

Irmandade das Almas 1725-1743 - Freguesia de N. S. da Conceição do Rio das Pedras - Acuruí. AEAM, cód. A-6.

Livro de Visitas e Fábrica: Freguesia de N. S. da Conceição de Catas Altas (Catas Altas do Mato Dentro) 1727-1831, Pastorais, etc., desde D. Antônio de Guadalupe até D. Frei José da SS. Trindade. AEAM, cód. H-14.

PINTO, Luís Álvares. *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776). Coleção particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança (Arquivo Grão Pará).

Provisões 1752-1755. AEAM.

Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750. Tomo I: *1748-1749*. Mariana. AEAM.

Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750. Tomo II: *1749-1750*. Mariana. AEAM.

"*Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte / Doque emparticular pertence a alguñs / Cappitulares, & atodos em Comû, emaes Mi-/nistros, e Serventes da Sé. / DOM IOZÉ BO-/telho de Mattos, pormercê deDeus, eda = /Sancta Sê Apostolica, Arcebispo da B.ª / Metropolitano dos Estados do Brazil, / Angola, e Sancto Thomé, e do Concelho de= / Sua Majestade, que Deus guarde. / FAZEMOS SABER*". Bahia, Parte I: 30/04/1754 (documento anexo aos *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia...*). IEB/USP, cód. 4-a-8.

São Paulo: Parochia da Sé; Livro de Receita e Despesa da Fábrica da Sé de 1º de janeiro de 1748 a 1º de janeiro de 1817. ACMSP, cód. 2-3-42

Série Microfilmes de Música Religiosa Brasileira. IEB/USP, rolo n. 8

Série Programas musicais, teatrais, de dança, lítero-musicais e literários, brasileiros e estrangeiros. IEB/USP, cód. Pmb 196, caixa 1.